



HAL
open science

John Cassavetes, une esthétique du surplus

Adrien Gavignet

► **To cite this version:**

Adrien Gavignet. John Cassavetes, une esthétique du surplus. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02321836

HAL Id: dumas-02321836

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02321836>

Submitted on 21 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Adrien Gavignet

Master 2 Recherche : Esthétique, Analyse et Création

Session Juin 2019

John Cassavetes une esthétique du surplus



Sous la direction de Vincent Amiel

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

UFR 04 – Arts plastiques et Sciences de l'art

2018-2019

*Le corps est l'instrument, mais c'est aussi l'espace vivant d'un lien à l'être
qui le dépasse.¹*

¹ SIBONY, Daniel. *Le corps et sa danse*, Éditions du Seuil, 1995, p. 137.

Sommaire

Introduction.....	p. 3
I. – Rupture des normes narratives.....	p. 13
1. <u>Une ossature vivante</u>	p. 13
2. <u>Le refus du condensé</u>	p. 20
3. <u>Les sens sur le sens</u>	p. 27
II. – Excès et débordements.....	p. 41
1. <u>Un cadre débordé et débordant</u>	p. 41
2. <u>Excès et débordements dans le montage</u>	p. 48
III. – Des corps qui font sans cesse preuve et épreuve de leur vitalité.....	p. 70
1. <u>Dépense</u>	p. 70
2. <u>Un mouvement intérieur</u>	p. 79
Conclusion.....	p. 90

Introduction

« Tu aimes le jazz ? Ouais, j'aime la musique brute, ça donne envie de vivre. Le silence c'est la mort. »² Ce sont les mots de John Cassavetes répondant à la question d'André S Labarthe dans le portrait que lui confère ce dernier pour un épisode de sa série documentaire *Cinéaste de notre temps*. Icône du cinéma indépendant américain des années 1970 John Cassavetes a marqué la génération de réalisateurs lui succédant tels que Martin Scorsese³, Jim Jarmush⁴, ou encore Pedro Almodovar⁵. Aujourd'hui soixante ans après son premier film *Shadows* (1959), qu'est-ce qui peut bien nous amener à nous intéresser à ce cinéaste ? Outre les préférences personnelles, loin d'être devenue caduque, l'œuvre de John Cassavetes suscite un regain d'intérêt comme les nombreuses rétrospectives qui lui sont consacrées à Paris peuvent en témoigner. En effet, face à un cinéma de plus en plus esthétisant dans une société de plus en plus technophile il est bon – nous semble-t-il – de s'intéresser aux figures qui vont à contre-courants des tendances actuelles. Il va sans dire que ce n'est pas seulement le cinéma, mais la vie même qui se codifie, se numérise, se quadrille. La technique est belle et bien devenue l'enjeu du siècle comme l'a brillamment pensé Jacques Ellul et a infiltré tous les domaines de la société, de la chaussure de sport à l'écran OLED. Ainsi, à l'encontre de ces tendances, il devient important de trouver des trous d'air, des abris, des ombrages, des sortes de refuges ou l'énergie

² Labarthe, André et Knapp, Hubert, *John Cassavetes, Cinéastes de notre temps*, 1969, [vidéo en ligne]. Youtube, 18/10/16 [consulté le 17 mars 2019, 1 vidéo, 48 min, Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=TUxZlwt5-Ao>

Il s'agit de notre traduction de: « Do you like Jazz ? Yeah I like raw music, it makes you feel like living. Silence is death. » La question étant énoncée par André S Labarthe et la réponse par John Cassavetes dans ce même documentaire.

³ Comme il peut le dire dans une lettre ouverte à sa fille « *Si mon ami et mentor, John Cassavetes* » [consulté le 20 Mars 2019], Disponible sur : <https://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20140112.CIN1149/martin-scorsese-a-sa-fille-francesca-si-mon-ami-et-mentor-john-cassavetes-etait-encore-en-vie.html>

⁴ Lettres à John Cassavetes de Jim Jarmush pour le livre de Tom Charity, *John Cassavetes: Lifeworks*, Londres, Omnibus Press, 2001; dont la version française est consultable en ligne: <https://www.deslettres.fr/lettre-de-jim-jarmush-a-john-cassavetes/>

⁵ STRAUSS, Frédéric, *Conversations avec Pedro Almodovar*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1994, p. 109.

se dissipe autrement que par les flux électriques et les données en transit. Dans la sphère cinéphile, le cinéma de John Cassavetes nous paraît tout indiqué. Son œuvre demeure comme un îlot, un terrain sauvage au sein de la grande industrie du cinéma. Comme l'a souligné Ray Carney, ses films ont su créer de nouvelles formes d'expériences⁶ et se positionnent en fracture directe – dès *Shadows* – avec ce que le cinéma hollywoodien a pu produire jusqu'alors et même ce qui est encore produit aujourd'hui. Les films de Cassavetes laissent un goût d'inachevé. Rien ne se résout, aucun théorème astucieux ne viendra en lisser la surface narrative tel un film de Guy Ritchie ou de Christopher Nolan. On est loin de la méthode Vogler et de son guide du scénariste⁷ qui nous explique comment faire évoluer un héros en douze étapes dans un récit. Nulle question d'intrigue ni de mystères à résoudre. Ici il est plutôt question d'un cinéma-vérité. On pourrait même dire que le cinéma de Cassavetes a plus à faire avec le documentaire qu'avec la fiction⁸. Que ce soit sur l'enjeu narratif, ou dans ses cadrages le cinéma de Cassavetes est plus proche du cinéma de Van der Keuken que d'Hitchcock par exemple. Ainsi, nous pouvons nous demander au-delà de ses moyens de productions, ce qui fait la spécialité de cet étrange objet qu'est le cinéma de Cassavetes qu'on a coutume de qualifier d'indépendant ? Sur quoi repose son cinéma ? Quel est son moteur ?

Le corps.

John Cassavetes est un cinéaste du corps qui remet le corps sur un piédestal. Cependant son œuvre ne traite pas du corps. Il ne s'agit pas de faire du corps un sujet. Mais plutôt de faire surgir le corps de manière immanente pour qu'il s'émancipe de la « sainte narration ». C'est pourquoi les acteurs tiennent une importance significative dans son œuvre. Ce sont leurs corps, leurs épaisseurs, leurs présences qui sont captés par la caméra. Par leurs gestes, leurs

⁶ CARNEY, Ray. *The Films of John Cassavetes, Pragmatism, Modernism and the Movies*, Cambridge University Press, 1994, p. 2.

⁷ VOGLER, Christopher, *Le guide du scénariste : La force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque*, Éditions Dixit, 2013.

⁸ CASSAVETES, John. *Autoportraits*, Édition de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1992, p. 18.

essoufflements, leurs élans, ils vont dévier de la trame romanesque, ouvrir un trou d'air et s'échapper du mécanisme scénaristique. Cependant, le cinéma de Cassavetes n'est pas pure expérimentation. Il s'agit encore d'un cinéma narratif au sein duquel l'orientation du récit sera tout autre que pour des films plus conventionnels. Ainsi, ce qui fait la spécificité de Cassavetes, c'est d'être dans cet entredeux, d'avoir ce pied sur la ligne et cet autre dans le vide, voilà ce qui donne sa particularité propre. En ce sens on peut citer ces ouvertures précipitées sur la soudaineté de l'instant qui coupent avec les enjeux purement mécanistes reliant la cause à l'effet, ce qui rompt avec une narration orthodoxe. Le réel dans les films de Cassavetes est chaotique et embrouillé. Il est parcouru par des flux, des intensités qui viennent lui donner du relief, des vitesses différentes quasi anarchiques. Et c'est bien le corps dans la passivité de son ressenti et dans l'activité de sa force qui vient à en donner l'aspérité. C'est pourquoi la caméra agit comme une tête chercheuse. Dans ce réel embrouillé, elle cherche des fragments de corps, des fragments d'énergie, car plus que le corps, la caméra cherche à capter cette pulsion intérieure, le point sur lequel l'actif et le passif du corps se rencontrent, ce mouvement premier, cette force qui vient animer l'inanimé. Autrement dit, la caméra cherche à capter la vie. La vie qui sous-tend le corps, qui le sous-entend, la vie qui passe en lui comme un élan, comme un flux et l'anime. C'est pourquoi nous considérons le cinéma de Cassavetes comme un cinéma proprement vitaliste⁹. Ce « vitalisme cinématographique » transparait dans l'euphorie et cette exaltation immanente du corps pour lui-même. Le corps s'éprouve, il éprouve sa présence, et s'exalte en s'éprouvant. Le corps devient ivre, ivre de lui-même pour ce qu'il lui est permis d'éprouver. Il s'agit de l'affirmation d'un élan.

Cet état d'ivresse n'est pas sans rappeler celui de l'ivresse alcoolique et de la désinhibition. D'ailleurs dans son article « Drogues et cinéma »¹⁰ Thierry Jousse distingue

⁹ Le vitalisme est une doctrine selon laquelle les phénomènes vitaux sont irréductibles. Autrement dit le vivant n'est pas réductible aux lois physico-chimiques.

¹⁰ JOUSSE, Thierry, "Drogues et cinémas" in EHRENBERG, Alain (dir.), *Individus sous influence*, Éditions Esprit, 1991, pp. 147-158.

quatre types de cinéma drogués et désigne Cassavetes comme « *incontestablement le grand cinéaste de l'alcool* »¹¹ Cependant ce qui nous intéresse ici ce n'est pas l'ivresse, ni sa représentation cinématographique. C'est plutôt le sentiment d'ivresse ou comme le dit Thierry Jousse dans son livre sur Cassavetes¹², « le flux d'ivresse » En effet, selon Jousse, Cassavetes a réussi à « introduire le flux d'ivresse comme moteur du cinéma »¹³. Que veut-il dire ? Que cela signifie-t-il ?

De Platon¹⁴ à Jean Luc Nancy¹⁵ en passant par Ernst Jünger¹⁶ plusieurs penseurs, artistes et écrivains se sont penchés sur l'ivresse. À cet égard on peut citer Nietzsche pour lequel « *L'essentiel dans l'ivresse c'est le sentiment de la force accrue et de la plénitude.* »¹⁷ ou encore cette phrase de notre contemporain Jean Luc Nancy « *Pris, pénétré, emporté dans l'emportement aérien ou liquide, dans le débordement de l'accompli, dans le trop-plein de plein* »¹⁸. Que ce soit dans l'une ou dans l'autre citation, une même idée revient ; l'ivresse serait attachée à l'idée d'une plénitude et d'une amplification. L'ivresse serait un surplus, « *un trop-plein du plein* ». Le sentiment d'ivresse donnerait à celui qui en subirait les effets une force qui s'accroît et s'excède. C'est bel et bien cette dimension de l'ivresse qui nous intéresse ici. C'est-à-dire celui du surplus, de l'excès, d'une intensité énergétique qui est trop grande pour les canaux qui la recueillent et qui ne peut trouver sa plénitude que dans son débordement.

D'un autre côté, Cassavetes est un cinéaste qui a précédé le nouvel Hollywood et qui l'a traversé. Le nouvel Hollywood rappelons-le, est un mouvement cinématographique américain de la fin des années 1960 jusqu'au début des années 1980 composé de jeunes cinéastes tels que

¹¹ *Ibid.*, p. 153.

¹² JOUSSE, Thierry, *John Cassavetes*, Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1989.

¹³ *Ibid.*, p. 91.

¹⁴ PLATON, *Le Banquet*, Éditions Flammarion, 1998.

¹⁵ NANCY, Jean-Luc, *L'ivresse*, Éditions Payot & Rivages, 2013.

¹⁶ JÜNGER, Ernst, *Approches drogues et ivresses*, Éditions de la Table Ronde et Christian Bourgois, 1973.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich, *Le crépuscule des idoles*, Éditions Gallimard, 1974, p. 63.

¹⁸ NANCY, Jean-Luc, *op. cit.*, p.62.

William Friedkin, Martin Scorsese, ou encore Arthur Penn, tous influencés par le néoréalisme¹⁹ italien et la Nouvelle Vague française qui vient mettre à terme à l'ancien règne de l'Hollywood du cinémascope et des paillettes qui dorénavant paraît creux, hors sujet et exsangue face à une jeunesse contestataire. Ce renouveau est comme un coup d'air frais dans un pays traversé par plusieurs crises sociales et politiques – l'assassinat de Kennedy, Martin Luther King, la guerre du Vietnam, les émeutes raciales, la révolte des campus américains. Leurs films s'inscrivent dans une contreculture en abordant des thèmes jusqu'à présent ignorés en raison du code Hays tels que la violence, la sexualité ou encore le massacre des Indiens.

Dans son livre *Le cinéma Américain des années 70*, Jean-Baptiste Thoret soutient l'idée que « l'énergie et sa nécessaire dépense furent au cœur de l'Amérique des années soixante et soixante-dix »²⁰ Plus loin il distingue deux épisodes bien différents au long de ces deux décennies : « On pourrait en effet scinder le nouvel Hollywood en deux périodes : le moment euphorique (1967-1971) et le moment de désenchantement (1972-1979), le moment de la dépense et celui de l'épuisement. »²¹

Comme nous l'avons dit précédemment, Cassavetes a traversé cette époque. S'il n'est pas l'un des acteurs du nouvel Hollywood, il influença profondément cette génération de nouveaux cinéastes. En effet, *Shadows* fut un film précurseur pour les années à venir que ce soit du fond (des personnes ordinaires qui ne s'occupent que de leurs affaires personnelles, en quête d'indépendance ainsi que la transgression des tabous raciaux) que de la forme (caméra épaupe, effet documentaire, décors naturels). Des corrélations sont inévitables, d'ailleurs Cassavetes est lui-même un cinéaste de la dépense. Dans chacun de ses films, des moments

¹⁹ Dans une interview Cassavetes avoue l'influence des réalisateurs néo-réalistes sur son travail : « *Les réalisateurs néo-réalistes n'avaient pas peur de la réalité ; ils la regardaient droit en face. J'ai toujours admiré leur courage et leur volonté de nous décrire tels que nous sommes. Shadows fait montre, à mon avis, de cette influence néo-réaliste.* » in CASSAVETES, John. *Autoportraits*, Édition de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1992, p. 42.

²⁰ THORET, Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 2006, p.11.

²¹ *Ibid.*, p. 33.

euphoriques côtoient des moments d'épuisement. Mais plus qu'un contenu, cette énergie va se retrouver moteur du cinéma de Cassavetes et génératrice de son esthétique. Et c'est là toute notre proposition dans cette étude. En effet, nous soutenons que l'énergie conçue comme élan vital est génératrice de l'esthétique de son cinéma.

Bien sûr, le cinéma dans son entièreté tire sa forme du vivant. Le cinéma d'animation, ou le jeu vidéo sont au préalable codés, conçus, de même pour l'intelligence artificielle. Cependant, ce qui fait la spécificité du cinéma de Cassavetes c'est que cette force, cet élan est central dans son cinéma. C'est toute l'esthétique qui va devenir comme le réceptacle à cette énergie, à cette force excédante. Ici notre question est de savoir comment. Autrement dit, comment cette énergie, cette intensité, ce flux qui semble prendre racine dans le corps peut-il se traduire dans la forme cinématographique ? Comment une expression du corps et de sa vitalité peut-elle devenir moteur esthétique ? Et quelles en sont les conséquences ?

Cette problématique s'inscrit dans un questionnement plus général reliant l'art à la vie. En effet, qu'est-ce que l'art à nous dire sur la vie ? Comment celui-ci peut-il l'exprimer ? Doit-il pour ce faire la simuler ?

Pour répondre à ces questions et comprendre les enjeux d'une esthétique du surplus nous allons porter notre attention sur ce qui vient donner forme à la forme cinématographique.

D'abord, nous allons nous intéresser à la narration que l'on définit comme la structure générale d'un récit. Il s'agira de montrer que cette énergie ainsi induite viendra déformer la narration. Pour ce faire nous nous focaliserons sur l'ossature des films à travers le scénario, forme écrite narrative et la figure qui le hante de part en part, c'est-à-dire, l'acteur. Chez Cassavetes le scénario loin d'être un système fermé replié sur lui-même, agit comme une base tendant à son dépassement. Ce dépassement n'est possible que par la figure vivante qui va venir habiter les personnages, soit l'acteur.

Ceci, nous le verrons, aura d'importantes conséquences sur la narration qui sera moins linéaire. Puis, toujours sur la structure narrative, nous nous intéresserons aux points de fuite de la temporalité du récit par les nombreuses déviations narratives que comportent ses films. Cela a pour effet de rendre l'instant prééminent, au détriment d'une narration plus cohérente.

Cette dominance de l'instant renforce cet aspect du cinéma de Cassavetes dans lequel les sens priment sur le sens et notamment avec l'utilisation répétée de gros plans qui – en plus de venir texturer son cinéma – viendront renforcer cette dominance de l'instant en isolant ce qu'ils montrent, car contrairement à un plan d'ensemble par exemple le gros plan nous fournit peu d'information sur les personnages et leur environnement. L'émotion va primer sur la raison. Cette inaccessibilité au « *background* », cette imprécision de la motivation des personnages est une caractéristique du cinéma de Cassavetes.

Cependant, la narrativité n'est pas la seule structure de la forme cinématographique. On pense notamment au cadre, et au montage. Ceux-ci occuperont notre deuxième partie. D'abord, nous nous focaliserons sur le cadre, ce système clos renfermant sur lui-même l'image cinématographique. Notre attention sera dirigée sur ses bords ou selon nous l'excès énergétique s'exprime par le débordement de ces mêmes bords. Puis il sera question de la surface ou l'idée d'excès énergétique esthétisant semble s'exprimer par le foisonnement dont il rend compte à l'intérieur même du cadre.

L'étude du montage des films de notre corpus occupera un deuxième temps à cette seconde partie. Dans la même perspective que notre analyse du cadre, nous considérons le montage comme une structure qui rend compte lui aussi d'un système clos. C'est pourquoi dans un premier temps de cette deuxième sous-partie nous nous proposons d'analyser les débuts et les fins des films de notre corpus avec cette idée que l'énergie dépasse les bords de la fiction, que ça soit à l'ouverture des films avec des débuts dans le mouvement, ou à la fin des films avec le sentiment d'irrésolution qui y règne. Dans un deuxième temps de cette deuxième sous-

partie, nous aborderons toujours cette même idée d'excès énergétique, mais à l'intérieur du montage, et notamment avec ses prises de vitesse, ses coupes abruptes, ou encore l'insertion de plans et séquences tels des excroissances permettant des déviations de la ligne narrative.

Toutefois les structures que nous venons de citer dont la structure narrative, dans notre première partie et celles du cadre et du montages dans notre seconde partie sont tributaires du corps. En effet, celui-ci nous paraît le lieu originaire d'où l'excès énergétique survient. Dans les films étudiés il se fait relai des puissances du vivant et expression d'une dépense énergétique. C'est pourquoi notre troisième partie lui sera consacrée. D'abord avec cette notion de dépense, que ce soient par la voix et les sons du corps que l'on peut relever dans les films ou par le geste dans sa force propre, cette vitalité dans le mouvement à travers la danse et l'activité physique. Cette dépense des corps de personnages que l'on peut voir à l'écran a son contre-coup lui aussi tout à fait visible, puisqu'il s'agit au fond plus que d'une extériorité, d'un mouvement intérieur dans ces mêmes corps. Ceux-là suite à la dépense dont ils font preuve tombent, une dysphorie succède à l'euphorie précédente, l'épuisement suit la dépense. Ce sera notre première idée de notre deuxième sous-partie. Puis, toujours dans cette perspective de mouvement intérieur, nous nous proposons d'aborder, non plus le lieu originaire, mais le processus originaire qui est la vie, dans son phénomène, et plus qu'une quotidienneté le cinéma de Cassavetes relate une exaltation des puissances du vivant à travers le corps de ses personnages.

Quant aux films de notre corpus, ils sont au nombre de trois. D'abord *Faces* qui a été tourné en 1965 et qui est sortie en 1968. Après sa déception hollywoodienne - *Too Late Blues* (1962) et *The Child Is Waiting* (1963) - Cassavetes renoue avec une production maison, et ce n'est rien de le dire puisque le film fut tourné – pour la plus grande partie – dans sa propre maison.

Le film raconte l'histoire d'un couple marié Richard (John Marley) et Maria (Lynn Carlin). Leur couple bat de l'aile. Après s'être disputé, Richard annonce son intention de divorcer et part rejoindre Jeannie (Gena Rowlands), une prostituée. Quant à sa femme Maria elle décide de sortir avec ses amies dans une boîte de nuit et rencontre Chet (Seymour Cassel) avec qui elle passe la nuit. Ils se retrouvent au petit matin dans la fraîcheur de leur infidélité respective et de leur mensonge.

Le deuxième film de notre corpus est *Husbands* qui fut tourné en 1969 et qui est sortie en 1970. Il s'agit du premier film en couleur de Cassavetes. Le film narre l'histoire de trois amis et pères de famille quadragénaires Archie (Peter Falk), Gus (John Cassavetes) et Harry (Ben Gazzara) suite à la mort soudaine de leur ami Stuart.

Cette perte de l'un des leurs les confronte à leur propre finitude, et suscite en eux une remise en question de leur choix, du pli que leur vie a pris. Après s'être saoulés et avoir erré dans les rues de New York, ils se résolvent tout de même à reprendre le déroulement de leur vie. Ils en essuient l'échec et décident de partir tout de go en virée à Londres afin de casser le quotidien dans lequel ils se sentent enlisés. Si Harry est d'abord moqué par ses deux autres comparses pour sa servilité domestique, il s'avèrera le plus déterminé que ses deux amis et restera à Londres tandis qu'Archie et Gus, finalement plus raisonnables, décideront d'un commun accord en répertoriant leurs possessions de retrouver leurs responsabilités et rentreront chez eux les bras chargés de cadeaux.

Quant au dernier film de notre corpus, il s'agit de *Loves Streams* qui est le onzième film de John Cassavetes qui fut tourné en 1983 et qui est sortie en 1984. Le film retrace l'histoire d'un frère et sa sœur. Le premier, Robert Harmon (John Cassavetes), individualiste, ancien écrivain à succès, vit une vie de pacha sur les hauteurs de Los Angeles ou prostituées se

succèdent aux bouteilles de champagne vidées. Sarah Lawson (Gena Rowlands) est en instance de divorce. Devant le juge, sa fille Debbie (Risa Blewitt) décide de vivre chez son père. Cette annonce la bouleverse et sur les conseils d'un médecin elle décide de partir en Europe. Déçue, elle écourte son séjour et arrive à l'improviste chez son frère Robert. Ce dernier a son jeune fils Albie (Jakob Shaw) sur les bras dont il ne sait que faire et comment s'en occuper. Une intime complicité semble lier Robert et Sarah. La garde d'Albie tourne court après les déboires de son père Robert qui l'enferme et le laisse seul dans une chambre d'hôtel à Las Vegas.

Sarah reste en contact avec son mari à travers plusieurs coups de téléphone, tandis que Robert continue sa vie de débauché. Sarah, dans tout son fantasme décide d'offrir à Robert un chien, des poules, une chèvre et des poneys pour qu'il retrouve – plus que lui-même – un être vivant à aimer. Devant sa réaction effacée et peu enjouée, Sarah fait un malaise pendant lequel elle rêve de son mari Jack (Seymour Cassel) et de sa fille Debbie. Quand elle se réveille, elle décide de retourner à Chicago pour renouer avec ceux-là tandis que Robert reste seul.

Ces trois résumés se croisent sur un même axe qui est celui des relations humaines, thématique chère à Cassavetes. En outre, comme nous pouvons le voir à la vue des films présentés *Faces* et *Husbands* qui sont consécutif dans l'œuvre de Cassavetes sont concomitant à la période euphorique du nouvel Hollywood qui rappelons-le (1967-1971). Quant à *Love Streams* s'il est postérieur au moment du désenchantement (1972-1979), plus de quinze années le séparent de *Faces*. Il nous sera utile pour comprendre l'évolution du cinéma de Cassavetes du fait de la distance – temporellement parlant – séparant les deux films.

I – Rupture des normes narratives

1. Une ossature vivante

a. Un scénario ouvert

Le travail de certains réalisateurs ressemble à celui d'un planificateur pointu avec par exemple l'élaboration d'un storyboard qui viendra cartographier le film en entier, plan par plan. Le tournage ne sera plus que la suite logique de cette première élaboration. Dans cette optique toute la force se tient dans l'idée puisqu'elle seule impose son idéal à la réalité, à la matière. De ce point de vue, le tournage sera comme l'habit à la taille du scénario. On peut penser à des réalisateurs comme Hitchcock reconnu pour son pointillisme aigu et sa capacité à se fabriquer mentalement un film. Cependant, aussi nombreux que sont les réalisateurs, aussi diverses sont leurs méthodes de travail. Si chacun n'adopte pas des scénarios préconçus, ce dernier est souvent considéré comme la base d'un film. Le scénario est plus qu'une idée.

En effet, le scénario est déjà dans la matérialisation de l'idée. Cette matérialisation se fait par des mots qui impriment, qui couchent sur le papier une projection mentale, aussi vague qu'elle puisse être. Cependant, chez Cassavetes cette première forme de matérialisation n'est pas suffisante. « *Qu'est-ce que c'est, au juste, un scénario ? Ce ne sont que des mots et une description – le résumé d'une situation, une abstraction.* »²² C'est-à-dire que le scénario reste comme une coquille vide. Rien ne l'habite. Il est comme mort.

En effet, ce sont les acteurs, c'est-à-dire des organismes vivants ainsi qu'une réalité hic et nunc qui va donner vie à cette forme morte. Ces deux composantes vont venir électrifier la

²² CASSAVETES, John. *Autoportraits*, Édition de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1992, p. 28

syntaxe du scénario. Il ne sera plus fait de mots, mais d'interactions, d'énergie. Ce squelette littéraire prendra vie par son interprétation :

« Je commence par écrire un script complet et ensuite les acteurs viennent me dire ce qu'ils n'aiment pas. Je les écoute soigneusement. Je tente alors d'aller aussi loin que possible avec les personnages et de découvrir ce qu'ils ont envie de jouer. Ce qu'ils ont envie de jouer est un "plus" pour le film. Ils ajoutent leur propre vision de la réalité et des choses auxquelles je n'aurais pas pensé, de mon point de vue relativement limité. Pour moi, c'est une phrase nécessaire du processus de mise au point du film. »²³

Le scénario se voit dépasser par ce que l'acteur « ajoute ». L'interprétation d'un tel pour un personnage, ne sera pas la même que celui-là pour le même personnage. De ce fait, c'est comme si l'énergie s'hérissé, déborde et déforme déjà quelque peu les traits d'un des rôles.

On peut dire que chez Cassavetes une dimension organique est la condition *sine qua non* pour que le scénario prenne vie et se donne sens. Pour que cela soit possible, il faut comprendre le scénario comme une chose ouverte, qui invite à l'ouverture et ne se referme pas sur lui-même comme un jet définitif ou une architecture originelle achevée qui viendraient dicter, imposer sa structure à la matière. De ce point de vue le scénario tient le rôle de guide, de flèche directionnelle. Il indique. Il suggère. Il agit comme un repère narratif d'où va s'exercer la trajectoire narrative. C'est un repère puisqu'il est possible de s'en éloigner. Il est modulable, souple et par ce fait s'adapte plus facilement à la matière-tournage. Que l'écriture du scénario soit trouée comme Thierry Jousse le montre²⁴ en s'appuyant sur un entretien de Cassavetes avec Louis Marcorelles dans lequel ce premier avoue ne jamais écrire « *la fin d'un film avant le tout*

²³ *Ibid.*, p. 23.

²⁴ JOUSSE, Thierry. *op. cit.*, p. 34.

dernier moment »²⁵ ou que l'écriture soit serrée « *Mes scénarios sont écrits très serrés...* »²⁶, c'est bien l'attitude du réalisateur envers ce canevas qui va ou non lui donner son ouverture.

En effet, chez Cassavetes l'écriture et le tournage sont plus que complémentaires. L'un ne va pas sans l'autre. Ils vont se mêler et s'influencer mutuellement. Toutefois, ce qui prime reste bel et bien le tournage. « *Le plus souvent, John n'arrêtait la prise que quand il n'y avait plus de film dans la caméra. Il voulait découvrir quelque chose, au moment précis du tournage.* »²⁷ Ainsi, on peut dire que le scénario est une base et reste une base dans laquelle l'intervention humaine – à travers l'interprétation du scénario – au moment du tournage est le véritable point décisif. Cependant il ne s'agit pas de pure improvisation²⁸ de la part des acteurs, l'interprétation du rôle se fait par le travail de répétitions qui est d'une importance cruciale chez Cassavetes :

« [...] *John faisait beaucoup de répétitions, pour au moins deux raisons principales. D'abord pour rendre les acteurs plus libres, pour leur apprendre à se connaître entre eux, ce qui aboutissait à un comportement de l'acteur beaucoup plus intense et plus sensible. Et pour réécrire le scénario en écoutant les acteurs et en utilisant ce qu'ils disaient pour enrichir les personnages, pour les rendre plus vivants, pour les créer véritablement.* »²⁹

Si un scénario est écrit, il reste ouvert à des modifications qui sont prises en comptes ou non après discussion entre le réalisateur et les acteurs qui vont interpréter les personnages. Par ce fait, ces derniers font partie intégrante du processus de création. On comprend bien que l'ouverture dont nous parlons s'agit d'abord d'une attitude envers le scénario avant de devenir une particularité à celui-ci.

²⁵ MARCORELLES, Louis. *Entretien avec Louis Marcorelles*, Cahiers du cinéma n° 289, Juin 1978, p. 45.

²⁶ CASSAVETES, John. *op. cit.*, p. 23.

²⁷ RUBAN, Al. "Entretien avec Al Ruban" In JOUSSE, Thierry, *John Cassavetes*, Édition de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 138.

²⁸ Que ce soit en musique ou au théâtre, le « grand public » est souvent trompé par ce terme d'improvisation. Si l'improvisation musicale est travaillée préalablement par la répétition de gammes jouées, celle des acteurs est également travaillée par le travail de situation donnée.

²⁹ GAZZARA, Ben. "Entretien avec Ben Gazzara" In JOUSSE, Thierry, *op. cit.*, p. 127.

Ce point va exercer une influence considérable sur la narration. D'abord, par cette ouverture adoptée, le scénario aura plus tendance à être affecté par l'inopinée, l'imprévu et à la spontanéité d'une réalité hic et nunc. On va assister à une forme de cassure, de brisure du fil narratif par l'insertion de certains éléments qui vont dévier la ligne précédemment élaborée. Ce sont l'interprétation par les acteurs des personnages ou encore cette réalité du tournage imprévisible, qui vont compléter, étoffer de manière vivante cette première ligne écrite.

Cependant, pour que cet inopiné puisse se déployer, il ne suffit pas d'adopter une attitude ouverte et tolérante envers le scénario, premier élément du film. S'il faut « faire don » aux acteurs de cette ouverture, il faut aussi être techniquement capable de capter les sursauts que le tournage rend possibles par son actualité. C'est pourquoi la technique va être soumise au vivant.

b. La technique soumise au vivant

L'acteur tient une place particulière dans le cinéma de John Cassavetes. On le sait, celui-ci était d'abord un acteur avant d'être réalisateur. Cette expérience lui fut sans doute déterminante pour la réalisation de ses propres films. Dans ces derniers l'acteur est comme le centre de gravité autour duquel toute l'équipe va tourner. D'ailleurs on le ressent profondément à la vue de ses films dans la mesure où chaque plan ou presque est habité, peuplé par des figures humaines, par des corps agissants. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, l'acteur en tant que force active et partie prenante à la création du film. Il n'est pas simplement considéré comme le pantin d'une narration qui le surdéterminerait, le réduirait aux volontés de son personnage. Toutefois ce n'est pas seulement la narration qui va être altérée par l'interprétation des acteurs, c'est toute la technique dans son ensemble qui va se soumettre à ce corps vivant :

« Il faut aller au-delà de l'obsession technique et des angles de prise de vue. C'est une perte de temps... Regardez ce qui se fait de plus commercial – les publicités télévisées. Elles ont une photographie magnifique. Pourquoi perdre son temps à faire ça ? ça n'a rien à voir avec la vie. Aujourd'hui on en fait une valeur en soi. »³⁰

Ce qui est important de capter, ce sont les sentiments, les émotions, et les interactions des acteurs. C'est ce qu'il fait qu'ils sont en vie. Pour se faire, loin d'être fétichisée la technique cinématographique est reléguée en second plan. Elle n'est utile que dans sa capacité à capter ce qu'il se passe, là, sur le tournage c'est-à-dire l'acteur et ses interactions. La caméra toujours aux aguets devient comme une tête chercheuse. La réactivité devient cruciale pour les chefs opérateurs. Ils se doivent d'être continuellement concentrés afin de saisir par-ci par-là une spontanéité qui ne prévient pas. C'est pourquoi la caméra n'est jamais immobile. Son

³⁰ CASSAVETES, John, *op. cit.*, p. 31.

mouvement opère des gestes brusques, des à-coups, revient sur elle-même, puis renonce à ce revirement pour revenir à cette première intuition. On a ce sentiment que pour Cassavetes l'immobilité c'est la mort. Or l'acteur, lui est bel et bien vivant. Il s'agit de tout mettre en œuvre pour capter ce mouvement, ce qui s'anime en lui.

Mais c'est aussi un autre rythme qu'il faudra adopter afin de pouvoir capter ces sursauts de spontanéité. Un autre rythme de tournage ou la caméra ne cesse de tourner, ou le « *off* » se confond au « *on* », ou la vie se confond au jeu comme peut en témoigner Leola Harlow lors de la scène de beuverie interminable d'*Husbands* :

« *Leola Harlow (la femme qui porte un tam-o' shanter³¹ rouge dans Husbands) raconte l'histoire de comment Cassavetes la rendue confuse quand une scène de répétition était en fait filmée, alors que Gus (que Cassavetes joue lui-même) lui crie dessus, elle ne savait pas si c'était le personnage ou le réalisateur qui critiquait son chant en lui donnant de nouvelles directions* »³²

Ce qui résulte de cette situation c'est une authentique frustration que Leola Harlow éprouve derrière l'écran.

On le voit chez Cassavetes le principe commandeur est le vivant. C'est pourquoi il cherche à « *découvrir quelque chose, au moment précis du tournage* »³³ Ce quelque chose fait partie d'une réalité qui est en train de se faire, qui est en train de se vivre, là.

On comprend mieux les maladresses techniques – tels que les décadrages, les nombreux flous – du cinéma de Cassavetes. Et c'est là l'un des aspects remarquables de son cinéma. C'est

³¹ Il s'agit d'un béret écossais traditionnel.

³² CARNEY, Ray. *op. cit.*, p. 153.

Il s'agit de notre traduction du texte original : « *Leola Harlow (the whoman who wears the red tam-o' shanter in Husbands) tells the story of how Cassavetes confused her about when a scene was being rehearsed and when itw as being filmed, so that when Gus (the character the filmmaker plays) yells at her in the course of her scene, she didn't quite know whether itw as the character or the director criticizing her singing and giving her new « directions ».* »

³³ RUBAN, Al. "Entretien avec Al Ruban" In JOUSSE, Thierry, *op. cit.*, p. 138.

que son style n'est pas issu d'une recherche élaborée. D'ailleurs il le dit lui-même : « *Le principe directeur ce n'est pas de faire étalage de son style... C'est un accident.* »³⁴ Le style, c'est-à-dire la manière de donner forme à la forme survient de lui-même. Il découle de choix, de préférences qui sont ici donnés aux acteurs et à leur jeu.

L'acteur déborde les cadres narratifs, dépasse cette technicité qui souvent le réduit et l'instrumentalise de son étrange matière hérissée comme une herbe folle un peu touffue. Cette matière appartient bel et bien à au vivant, au vécu, à l'éprouvé. Le corps physique de l'acteur tient un véritable poids sur la balance. Chez Cassavetes l'acteur représente le triomphe de l'impulsion sur le système, de la vie sur la machine.

³⁴ CASSAVETES, John, *op. cit.*, p. 32.

2. Le refus du condensé

a. Déviations

La déviation c'est l'action de dévier, de prendre une direction qui s'écarte d'une ligne déterminée à l'avance. La déviation pourrait être un motif des films de Cassavetes. À ce titre l'exemple le plus frappant est certainement là où Cosmo Vitelli (Ben Gazzara) part tuer le bookmaker chinois dans *The Killing of a Chinese Bookie*, mais dans cet exposé nous nous tiendrons en grande partie à *Husbands*.

Husbands se tient tout entier dans la déviation. Déviation dans l'intrigue même à savoir trois amis qui décident après la mort d'un des leurs de couper court à leur existence rythmée par leurs responsabilités sociales et familiales. Ils dévient en quelque sorte de leur statut de mari et de père de famille. Mais elle s'incarne aussi dans l'organisation du film lui-même : après avoir assisté à l'enterrement de Stuart, les trois personnages principaux décident de se saouler. Après avoir chanté et dansé dans la rue, on les voit dans le métro. On peut penser qu'ils rentrent chez eux, ou qu'ils vont continuer la fête ailleurs, mais non. Ils vont jouer au basketball, puis nager dans une piscine pour retourner dans un bar.

Il est clair que la déviation se caractérise par la surprise, par l'inopinée qui surgit « sans qu'on s'y attende ». Cette surprise n'est possible que dans l'expectation d'une autre chose. Celle-ci est cette « ligne déterminée » par l'intrigue des films de factures courantes. En tant que spectateur nous sommes habitués et alimentés par une certaine forme de cinéma. Cette alimentation – qui peut être continue – renforce l'idée que l'on se fait d'un film. Ainsi, à la manière de Kant, nous formons des connaissances *à-priori* sur une certaine forme de l'intrigue, dont le motif se répète film après film. Nous en reconnaissons les motifs principaux et pouvons deviner à l'avance ce qu'il va se passer.

Ceci n'est possible qu'à partir de la forme systématique des intrigues de films de factures courantes. On en connaît les procédés, ils sont même détaillés dans des « guides scénaristiques », ou encore enseignés dans les cours de scénario. Ces plans scénaristiques systématisés ne vont laisser que peu d'air au poids du corps de l'acteur. Ce dernier – comme nous l'avons souligné précédemment – est instrumentalisé et ne vaut que pour l'idée, et les visions du personnage qu'il incarne. Or en remettant le poids du corps de l'acteur au cœur du processus de création cinématographique les déviations seront favorisées, car les agents se seront libérés – en partie – des ficelles qui les tirent, et seront à même de créer la surprise.

Ce motif de la déviation semble aller plus loin que celui inscrit dans le déroulement de l'histoire du film. Il l'est dans les images mêmes. En effet la caméra dans ses mouvements a tendance à dévier de ce qu'elle cadre. Afin d'illustrer notre propos, prenons le début de *Husbands* quand les protagonistes arrivent à l'enterrement jusqu'aux premiers dialogues. Cette courte séquence est composée de quatre plans.

La caméra nous présente l'intérieur d'une voiture passant une entrée pourvue de grille. Puis elle passe à l'extérieur d'où nous pouvons voir Archie sortir de la voiture qui se décadre du plan, il aide une vieille femme à sortir de la voiture. La caméra se centre et cadre plein axe cette vieille dame. En tant que spectateur on sait que généralement la caméra nous indique ce qui est important à l'image. Du fait du cadrage plein axe, on se dit communément que ce personnage aura de l'importance, qu'il faut y prêter attention. Mais tandis que cette vieille dame continue son chemin, la caméra ne la suit plus et revient cadrer Gus, puis Archie plein axe. Survient un changement de plan où l'on voit Harry accompagné de cette vieille dame. La caméra s'abaisse et revient cadrer plein axe la vieille dame, pour la laisser filer une fois de plus dans le hors-champ gauche du plan. La caméra revient dans un panoramique latéral sur Archie,

puis sur Gus. Nouveau changement de plan dans lequel on voit Archie et Gus cadré « correctement » en plan rapproché poitrine. Ici survient le début des dialogues.

Dans cette séquence, la caméra dévie sa trajectoire à deux reprises. Elle revient sur elle-même. Elle suit les impulsions du moment, pour pouvoir les nier dans le moment d'après. Elle capte sur le vif dans des mouvements non préalablement pensés, calculés. Elle demeure profondément instable. Ses mouvements sont plus à l'image d'un gribouillis que d'une ligne efficace et assurée. Si ces revirements ajoutent une touche plastique et même musicale au cadrage, le spectateur perd en lisibilité. En effet, la technique cinématographique n'est pas mise au service d'une clarté narrative comme dans nombreux films plus classiques.

Pourtant ces déviations qui s'écartent d'une ligne prédéterminée, d'un chemin tracé, semblent le chemin le plus court dans les films de notre corpus. Ces zigzags, ces tribulations bon gré mal gré, sont la ligne la plus droite, car l'énergie qui émerge des acteurs est trop grande pour être canalisée dans une intrigue de facture courante, de même qu'elle est encore trop grande pour n'être que localisée dans un point précis du plan.

La déviation ne peut qu'être nécessaire, et elle l'est. Tous les personnages de Cassavetes se retrouvent avec en eux une énergie diffuse qui est trop grande pour qu'ils puissent la maîtriser. De ce fait, elle déborde, elle s'écoule par les ouvertures. La désacralisation de la narration en est une. La baisse d'importance des dialogues en est une autre. Ceux-là sont obliques, confus. Il faut pouvoir lire entre les lignes. Si nous reprenons l'exemple précédent, les dialogues sont ceux retranscrits dans notre première annexe³⁵.

On perçoit, rien qu'à la lecture que la cigarette va détourner la direction de la suite du dialogue. Le propos d'Archie sur le mensonge et la mort sera coupé court inopinément. On n'en saura pas plus. C'est trop tard. Nous sommes déjà passés à autre chose. De toute manière aucune

³⁵ Voir notre première annexe.

vérité ne réside dans les dialogues chez Cassavetes. Ils sont seulement la trace d'un passage, une manifestation superficielle du changement émotionnelle qui se passe ici, confus par les sentiments de celui qui les prononce comme Archie ici, qui dit se sentir très calme, mais dont le débit et ses gestes nous montrent le contraire. On le voit à cet exemple, les dialogues ne suivent pas une progression logique.

De la même manière, dans notre deuxième annexe³⁶ nous avons retranscrit un exemple plus parlant. Pour éviter de répondre à Jeannie, McCarthy dévie littéralement la conversation et lui fait prendre un tout autre tournant.

À travers ces exemples la déviation s'illustre à travers la narration dans l'histoire même, puis à l'intérieur des plans par les mouvements de la caméra et dans les dialogues qui prennent des trajectoires inattendues. Ces multiples déviations à des plans différents seront l'une des conséquences de la prépondérance de l'instant dans le cinéma de Cassavetes.

³⁶ Voir notre deuxième annexe.

b. L'instant

Il peut sembler paradoxal de parler de l'instant au cinéma puisque chaque film – même les plus condensés – se perçoit dans une instantanéité par le spectateur. Cependant, notre temps vécu n'est pas forcément similaire à la temporalité du film lui-même. C'est pourquoi l'instant peut – plus ou moins – se faire ressentir dans le film vu. Pour ce qui est des films de notre corpus, la mise en retrait de la narration va permettre à l'instant de prendre les devants. En effet, étant donné que la chaîne de causalité se trouve brouillée, les séquences de films seront perçues pour elles-mêmes, pour ce qu'elles dégagent ici là et non en vue d'une relation avec une précédente ou future séquence. Autrement dit, chez Cassavetes l'assemblage des séquences ne suit pas une relation de causalité pure. De ce fait notre intellect aura tendance à regarder une séquence pour elle-même et non en vue d'une narration ingénieuse. De plus, cette mise en retrait de la narration est corroborée par l'absence de quête des personnages de *Faces* et d'*Husbands*. Dans *Loves Streams*, si Robert n'a pas de quête il semble que celle de Sarah soit de se réconcilier avec sa famille. Les principaux personnages des films de notre corpus n'ont donc pas de grands destins, ni d'enquête à résoudre. Leurs actions se situent pour la plupart dans la dépense pure. On pourrait dire que les personnages de Cassavetes ont du mal à voir au-delà du moment présent. C'est Archie, Gus et Harry qui décident de s'envoler subitement pour Londres, c'est Richard qui annonce subrepticement son intention de divorcer, puis téléphone à Jeannie devant sa femme. C'est Maria qui tente de se suicider au réveil après avoir trompé son mari. C'est Robert qui enferme son fils dans une chambre d'hôtel à Las Vegas pour rejoindre des prostituées. Tous agissent sous les à-coups de leur impulsion.

Cette mise en retrait de la narration est possible par le processus de création en adoptant un scénario ouvert, mais pas que. En effet, l'acteur se retrouvant corps actif – et non plus soumis à une narration trop pesante – insufflera un rythme, une ambiance à la scène. Il n'est pas qu'un

simple outil qui permettrait à la scène de se déployer, mais possède une puissance d’agir propre qui peut lui permettre de dévier de la ligne narrative. Ce refus du condensé par le « déroulement de l’instant » au sein de déviations est donc aussi supporté par les corps des acteurs. Ceux-là habitant le présent, dessinant à travers ses gestes la marque d’une présence qui se fait présente. Ils attirent le spectateur plus vers ce qu’il se passe dans le plan que dans sa périphérie. Le corps est moins dominé par une dramaturgie transcendante.

Ainsi, la présence de multiples déviations coupant court au condensé vient renforcer l’impact de l’instant sur le spectateur. Si nous prenons la fameuse scène de la beuverie dans *Husbands*. Elle dure – dans notre version du film – vingt minutes et quinze secondes. Pourtant elle ne raconte rien, si ce n’est un vague concours de chant autour d’une table avec des inconnus que les protagonistes ont rencontrés on ne sait comment. Cependant, Archie, Gus et Harry s’en donnent à cœur joie. Ils crient, ils hurlent, ils applaudissent, ils s’esclaffent, ils s’embrassent, ils boivent, ils transpirent, ils se déshabillent.

La mise en scène est directe, et crue. On ne verra pas de plans déformés mimant les effets de l’alcool sur la subjectivité d’un personnage. L’alcool tient lieu, dans un jeu d’interactions continues. Ainsi, une fois de plus, le jeu d’acteur va primer, jusqu’à devenir réel. Les verres de bière sont d’authentiques verres de bière, et les acteurs sont saouls ou pratiquement à l’image. Cela accentue l’effet documentaire ou plutôt l’authenticité de l’image.

Cette scène de la beuverie est comme un îlot isolé du reste du continent *Husbands*. Sous-exposée, elle n’est pas raccordée, elle se distingue dans son non-branchement, dans son espace-temps spécial. Le plan d’avant est celui où les protagonistes nagent, et celui qui lui succède est l’image d’un taxi. Elle est désaccordée et floue. À cet effet la mise au point parfois discutabile d’un moment pris sur le vif renforce cet aspect, de même que l’utilisation de gros plans. Ce dernier vient flouter les raccords d’espace. Il impose ce qu’il montre sans pour autant trop nous renseigner spatialement et temporellement. Il surgit, et nous sommes un peu perdus quant à la

compréhension spatiotemporelle de la séquence. Des corps, des visages surgissent, et nous en sommes submergés. On ne sait pas trop quoi en penser. On ressent, c'est tout. Or si la scène est désaccordée, elle possède bien une temporalité. C'est un temps mimétique au nôtre. Temps simultané. Ou les pitreries des personnages ne s'arrêtent plus, les rires non plus. En tant que spectateur nous sommes confrontés à leur temporalité propre, qui est celle de leur corporéité. Puis nous serons spectateurs à notre tour des chansons chantées par des personnages inconnus. Tour à tour autour de la table, de même qu'Archie, Gus et Harry nous les écouterons. On n'en saura pas plus sur ce qu'ils sont. Ils sont là, et ça suffit.

Cette scène s'avère être l'opposé du condensé. Tout est dans l'étirement. Elle existe pour son expérience même. Le peu d'informations qu'elle nous livre coupe tout lien avec d'autres scènes. On ne peut la raccorder – ce qui nous délivrerait quelque peu – de cette sur-présence de l'instant vécu derrière la caméra. Toutefois, gardons de dire que cette scène est inutile. Si ce n'est déjà par cette mise en avant de l'instant, que ce soit pour l'ambiance, pour le rythme. Et c'est bien là un des points essentiels du cinéma de Cassavetes. L'histoire passe au second plan par rapport à ce qu'il se passe à l'écran. De ce fait l'utilité d'une scène n'est pas en fonction de son contenu narratif. On pourrait citer Merleau-Ponty pour lequel « *Le film ne se pense pas, il se perçoit.* »³⁷ Cette perception se fait à partir du temps créé³⁸ par le film mais aussi d'une certaine matérialité de l'image, de sa composition, de sa texture. Chez Cassavetes, cette matérialité sera renforcée par un élément que nous avons brièvement souligné. Il s'agit du gros plan. Sa sur-présence amène avec elle une sensorialité du cinéma plus marquée.

³⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et non-sens*, Éditions Gallimard, 1996, p.74.

³⁸ « Un film s'inscrit dans le temps et crée du temps » Jacques Aumont lors de la conférence du 1^{er} Février 2019 dans l'amphithéâtre du centre Saint-Charles. On pourrait dire que les films créent des « temps-perçus » chez le spectateur.

3. Les sens sur le sens

a. Le gros plan visage

Le gros plan est une échelle de plan récurrente dans le cinéma de Cassavetes. C'est un plan qui isole – en général – une partie du corps humain ou un objet. Dans ce second cas, il peut servir à expliquer l'action, ou à apporter une importance significative à l'objet en question. En d'autres termes, il est au service de l'intrigue. Si nous prenons l'exemple du film d'Alfred Hitchcock, *Notorious* (Les Enchaînés) sortie en 1946, il utilise à plusieurs reprises le gros plan pour souligner l'importance d'un objet qui sera directement lié à l'intrigue du film.



Figure 1. La main d'Alica (Ingrid Bergman), ainsi que des bouteilles de vin.

En première vignette nous pouvons voir la main d'Ingrid Bergman. Mais celle-ci n'est pas filmée en gros plan pour ses qualités esthétiques, mais pour l'objet qu'elle y contient, à savoir une clé qui permettra plus tard dans le film d'ouvrir une porte. De même avec les bouteilles de vin, en plus d'être indiquées en gros plan, un doigt les désigne, au quart du film. Ce sont des éléments importants dans la mesure où d'autres bouteilles de vin contiennent de l'uranium, point décisif dans l'intrigue du film. Ces exemples vont nous aider à comprendre en quoi l'usage des gros plans de Cassavetes vient rompre avec cette idée classique de la mise en scène. Chez celui-là, le gros plan est mis au service de l'acteur. En effet, le gros plan est de premier choix pour capturer les émotions des personnages. Il ne sera pas utilisé à des moyens narratifs ou intellectuels. Le gros plan cassavétien est habité, habité par des visages.

Le visage est le lieu privilégié de la sensibilité et de l'expression. C'est la surface corporelle sensible par excellence. C'est à des visages que l'on s'adresse. Le visage est comme la fin, le bout du corps. Inconsciemment, c'est dans le visage que se trouve la pensée, c'est dans le visage que se trouve la vue, l'éclair animé des yeux ; c'est dans le visage que se situe le « soi » plus que dans n'importe quelle autre partie du corps. Le visage possède une forte référence audiovisuelle. C'est par le visage que l'on mange, que l'on respire, que l'on voit que l'on entend, que l'on sent (sens olfactif), que l'on parle. Il est ce bout du corps, ce vers quoi l'organisme tout entier est tendu, que les pieds dressent en évidence. Un visage n'est que difficilement anonyme. Il définit déjà, un style, une affection, un caractère plus ou moins sympathique dans son anonymité. Le visage est intime. Il singularise. Le visage s'allume. Il est la figure de la vie. Il est l'émanation d'une sensibilité, d'une énergie vibrante. Il est la figure même de l'être qui ressent et renvoi infailliblement à l'humain.



Figure 2. Visage de Jeannie (Gena Rowland) dans *Faces*

À ce titre nous ne pouvons résister à l'envie de citer ce magnifique texte d'Ingmar Bergman :

« Trop de gens de théâtre oublient que notre travail au cinéma commence avec le visage humain. Nous pouvons certes nous laisser complètement absorber par l'esthétique du montage,

nous pouvons assembler objets et êtres inanimés en un rythme éblouissant, nous pouvons faire des études d'après nature d'une beauté indescriptible, mais la possibilité de s'approcher du visage humain est sans aucun doute l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma. Nous pourrions de là en conclure que la vedette est notre instrument le plus précieux et que la caméra n'a d'autre fonction que d'enregistrer les réactions de cet instrument. Dans beaucoup de cas, c'est le contraire qui se produit : les positions et les mouvements de la caméra sont considérés comme plus importants que l'acteur et le film devient une fin en soi – ce qui ne sera jamais qu'illusion et gaspillage artistique.

Pour donner le plus de poids possible au jeu de l'acteur, les mouvements de caméra doivent être peu compliqués, libres de toute contrainte et parfaitement synchronisés avec l'action [...] »³⁹

Le gros plan permet de donner une présence, une pesanteur à l'acteur, et ce surtout quand il dure. Par son effet macroscopique, il envahit l'écran et la perception du spectateur. Il se situe dans l'excès. L'excès de proximité.

La durée simultanée qui se fait instantanéité se fait plus évidente. C'est comme si le temps ressenti au niveau macro s'écoulait plus lentement. C'est une durée de l'ordre de l'intime. Or quelle durée peut être plus intime que l'instant ?

Le gros plan de visage, dans les films de notre corpus est amené soit par un « cut » direct, soit par un zoom progressif. Quand ces premiers relatent une énergie, une spontanéité, une vitesse du montage, ces deuxièmes s'axent dans une émotion, ils se font pénétrants dans le ressenti de l'acteur, dans sa psyché. Plus le gros plan est long, plus il pèsera de manière quasi-intimidante sur le spectateur. Plus il est rapide, plus la dynamique qu'il apporte est forte. Il ajoute une pesanteur soudaine à l'image. Cela influe le ressenti du spectateur. Le film sera perçu

³⁹ BERGMAN, Ingmar. *Chacun de mes films est le dernier*, Cahiers du cinéma n° 100, Octobre 1959, p.50.

de manière différente. En effet, si le très gros plan ajoute une forte présence à l’animation dans l’image, il va atténuer fortement le recul comme ressenti du film⁴⁰.

Faces en est un exemple. D’ailleurs le titre avertit déjà le spectateur. *Faces*, ce sont des visages. Dans ce film le gros plan visage devient un véritable motif entêtant, une ritournelle qui vient et revient encore. Tout au long du film nous serons – en tant que spectateur – confrontés à cette sur-proximité. Prenons l’exemple d’une des scènes les plus intenses dans la rapidité du montage et l’échelle des plans. Il s’agit du dialogue entre Richard et les collaborateurs d’Henry Selfrine. Cette séquence intervient au début de *Faces*. Elle dure au total une minute et cinq secondes. Elle est composée de vingt-deux plans au total. Elle nous montre la conversation entre les six protagonistes du premier rang à propos du film qui va leur être projeté.



⁴⁰ En ce sens, on pense notamment à la variation de réceptivité du film selon la place occupée dans une salle de cinéma. Il semblerait que si les cinéphiles choisissent une place aux premiers tiers des sièges au milieu c’est dans une volonté d’immersion. Ainsi le film serait perçu différemment selon la place choisit pour son visionnage. MANILEVE, Vincent. *Infographie. Ce que votre choix de place au cinéma dit sur vous* [en ligne], 11 mai 2016, [consulté le 20 Avril 2019]. Disponibilité sur <https://www.slate.fr/story/117929/infographie-choix-place-cinema-qui-vous-etes>

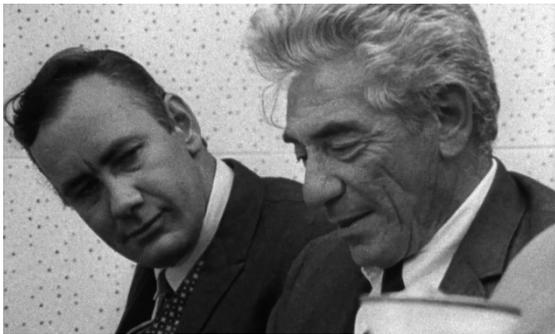




Figure 3. Montage de la séquence de la discussion entre Harry Selfrine, ses collaborateurs et Richard au début de *Faces*.

Un type de mise en scène plus commun aurait été d'introduire des champs contre champs, avec des amorces, ou encore de filmer cette conversation dans un plan plus large. Ici des gros plans visages s'enchainent, sans se préoccuper d'une quelconque occupation de l'espace. Ils nous sautent aux yeux. D'ailleurs à la première vision du film il est difficile de

comprendre qui parle à qui. On est embrouillé. Les visages surgissent et rebondissent les uns aux autres au rythme des réponses qui fusent. Un sentiment de vivacité émane de ce dialogue dû au montage très haché. Une énergie singulière, produite d'une interaction *in situ*. Pourtant, sans la présence du plan final, ce dialogue resterait très décousu, car le gros plan isole chaque locuteur dans un espace très serré, dans un « espace quelconque ». De plus, il nous ramène plus profondément au présent de la conversation, à l'instant, court, qui passe d'un coup, au temps quelconque, au temps immédiat, qui s'actualise sans cesse. En ce sens, l'utilisation du gros plan va venir compromettre la narration.

« L'expression d'un visage isolé est un tout intelligible par lui-même, nous n'avons rien à y ajouter par la pensée ni pour ce qui est de l'espace et du temps. Lorsqu'un visage que nous venons de voir au milieu d'une foule est détaché de son environnement, mis en relief, c'est comme si nous étions soudain face à face avec lui. Ou encore, si nous l'avons vu précédemment dans une grande pièce, nous ne penserons plus à celle-ci lorsque nous scruterons le visage en gros plan. Car l'expression d'un visage et la signification de cette expression n'ont aucun rapport ou liaison avec l'espace. Face à un visage isolé, nous ne percevons pas l'espace. Notre sensation de l'espace est abolie. Une dimension d'un autre ordre s'ouvre à nous. »⁴¹

Dans ces propos de Béla Balázs, nous retenons l'idée que le gros plan délivre ce qu'il donne à voir de son environnement proche. Le gros plan nous fournit peu d'informations sur les personnages et leur environnement. Il se concentre sur une individualité propre en l'extrayant de ce même environnement. L'histoire, l'intrigue est alors moins vue dans son ensemble qu'à travers des individualités qui sont en train de faire l'histoire. Si nous reprenons la deuxième figure⁴² de notre étude, le gros plan extirpe Jeannie (Gena Rowlands), humain avec des émotions simples, c'est un visage qui pleure, délivré des instances sociales qui l'étiquète,

⁴¹ BALÁZS, Béla, *Le cinéma*, Éditions Payot, 1979, p. 57.

⁴² Figure 2, page 28 de notre mémoire.

et l'attribue. C'est un retour à une certaine naïveté émotive immédiate, dans son aspect le plus brut, le plus nu.

Le gros plan visage, chez Cassavetes, renforce le sentiment que ce qui est raconté est moins important que ce qui est perçu. Il amène de la matière au cinéma ; une texture pesante, et quasi oppressante qui s'exprime, se ressent dans son instantanéité. Son utilisation va dans ce sens chambouler la spatialité et la temporalité du récit. Il s'agit d'un brusque basculement d'échelle qui cherche plus à communiquer à nos sens, à cette compréhension immédiate qu'à notre compréhension intellectuelle et linéaire d'un récit de faits s'enchaînant les uns aux autres. Cette primauté de la sensorialité est aussi exprimée par le cadrage serré et cette tendance immersive que font part les films étudiés.

b. Plongée et immersion

Les plans d'ensemble sont très rares dans le cinéma de Cassavetes. Et de manière plus générale, les plans larges. À ce titre *Faces* en est l'exemple le plus parlant. On est presque continuellement au niveau macro. L'un des plans le plus ouvert est celui où Chet fuit par le toit de la maison de Richard et Maria et là encore il s'approche au plus près de la caméra durant sa fuite. La caméra se trouve presque toujours engagée dans ce qu'elle montre. Le spectateur plonge littéralement dans le monde que Cassavetes nous présente. Aucune possibilité de prise de recul ne lui est laissée. Il sera constamment – du début à la fin du film – au plus près et sous tension. De même quand l'espace filmique change du tout au tout.



Figure 4. Maria (Lynn Carlin) après que Richard son mari téléphone à Jeannie pour lui donner rendez-vous au Losers Club.



Figure 5. Plan succédant à la précédente figure. Il s'agit de la main du percussionniste du Loser Club.

Dans la première vignette on peut voir Maria de dos. Son mari Richard vient juste de quitter la pièce après avoir téléphoné à sa maitresse Jeannie. Le plan se situe dans leur maison conjugale. Le plan qui l'enchaîne est celui de la main d'un percussionniste jouant au « Losers Club », l'endroit convenu que Richard a proposé à Jeannie au téléphone. L'espace filmique change du tout au tout. Toutefois comme nous pouvons le remarquer, Cassavetes n'opte pas pour une présentation en douceur de ce nouvel espace avec un plan plus large par exemple. On sera – sans introduction préalable – propulsé à l'intérieur, et au plus près de ce nouvel espace. Si ce choix souligne le manque d'informations laissées au spectateur, il souligne également l'aspect plus sensoriel de l'esthétique des films étudiés.

De même, toujours dans *Faces*, les corps des acteurs semblent aimantés par la caméra.



Figure 6. Maria qui décide de servir à elle et à son mari un verre.



Figure 7. Freddie qui s'en va après avoir injurié Jeannie et par ce même fait « casser l'ambiance ».



Figure 8. Richard laisse sa femme Maria pour aller rejoindre Jeannie au « Losers Club ».



Figure 9. Maria qui descendant les escaliers pour aller à la cuisine avant que Richard ne monte à l'étage et déserte le plan final de *Faces*.

C'est à de multiples reprises (comme les vignettes l'indiquent) que le corps d'un des acteurs dans son déplacement et sa sortie du plan vient frôler la caméra au point d'obstruer le champ.

Cette tendance n'est pas sans accentuer l'effet d'étouffement propre à la vision de *Faces*. La caméra nous plonge dans l'action. Encore et encore. Si cet effet ajoute en sensations, il supprime le recul que le spectateur peut avoir sur un film. Nous sommes immergés, impliqués et si pendant un moment la caméra semble distante, c'est le corps de l'acteur qui va venir se rapprocher au plus près.

Si nous reprenons l'exemple de la beuverie dans le film *Husbands*, nous avons précisé que ces visages qui se mettent à chanter un à un autour de la table nous sont inconnus. D'ailleurs le bar dans lequel ils se trouvent l'est également. Il n'est pas localisable et ces visages sont tous anonymes. Il n'y a pas d'accès au « *background* », au contexte des personnages qui vont et

viennent, puis disparaissent de l'écran. Nous ne pouvons pas leur attacher de causes à leur agissement ni en comprendre les motivations. Rien ne nous indique ce qui est ou non important à l'écran. Nous ne pouvons-nous démener qu'avec nos sens, notre ressenti face à ceux-là jetés à l'écran ; purement et crument. En tant que spectateur nous sommes loin d'être pris par la main, décidément seuls avec nos sens.

Et c'est de cela qu'il s'agit. Tandis que la plupart des films de factures courantes tendent à enlever tout contenu sensoriel à l'expérience pour lui en substituer une abstraction, il semble que Cassavetes opère le contraire. Le rapport du film au spectateur devient plus direct, physique et sensible ; celui-là n'est pas guidé par une quelconque composition du plan. Que ce soit dans *Faces*, *Husbands*⁴³, aucune musique, aucun effet de lumière viendra traduire l'état intérieur d'un des personnages. Par cette plongée dans l'action, le cinématographe de Cassavetes pourrait se rapprocher de la littérature faulknérienne. Ce sont deux territoires différents, mais qui comportent cette similitude, à savoir, cette plongée dans l'action par une prépondérance de la matière sur « l'abstraction narrative ». Le travail de Cassavetes montre plus qu'il raconte. Ce « faire voir » appelle le ressenti du spectateur plus que son jugement.

Husbands et *Love Streams* sont quant à eux plus mesurés. Si le premier s'inscrit tout de même dans cette même veine radicale que *Faces* par l'utilisation – quoi que moins répétée – de gros plans visages ou encore d'un cadrage relativement serré notamment dans la scène de dégurgitations après le concours de chant ainsi que dans son esthétique globale le cadrage se fait beaucoup plus large dans *Love Streams*. La plongée effectuée par le film se fait moins profonde, les visages se sont rangés, accommodés au cadre. La mise en scène se fait plus classique moins saillante. Toutefois, le manque d'informations laissées au spectateur est

⁴³ Nous n'incluons pas *Love Streams* puisqu'il comporte des séquences oniriques qui nous semblent de ce fait indiquer l'état intérieur de Sarah.

toujours présent. Combien de temps faut-il pour s'apercevoir que Sarah est la sœur de Robert et non une de ses anciennes maitresses⁴⁴ ? L'homme rentrant avec Susan est-il le père de l'enfant de celle-ci ? Que devient la secrétaire de Robert qui semble un personnage important dès le début du film, puis qui est abandonné pour la suite de la narration ? Comme à l'accoutumée chez Cassavetes, ces personnages apparaissent et disparaissent, laissant derrière eux des ouvertures irrésolues, des questions en suspens.

⁴⁴ Si nous n'avons pas lu le synopsis. Condition trop souvent sous-estimée au visionnage d'un film, qui pourtant peut s'avérer décisive.

Nous avons débuté cette argumentation l'idée que l'excès d'énergie vient déborder, et de ce fait, déformer la structure de la narration dans le cinéma de Cassavetes à travers *Faces*, et *Husbands*. Ceci étant, la narration se trouve mise en défaut par cet excès d'énergie. Cette déformation, notamment par les nombreuses déviations présentes dans la narration elle-même des films présentés, par le refus du condensé, et le retour à l'instant vécu tel quel, prend source dans l'élasticité et la flexibilité du scénario qui n'impose pas une fois pour tout le pli que la réalité du tournage doit prendre coûte que coûte. Mais elle est aussi permise par la soumission de la technique au vivant. L'acteur retrouve ses lettres de noblesse, son corps délivré de l'instrumentalisation courante que lui fait part l'intrigue. La technique cinématographique vient aussi souligner cette déformation, notamment par l'utilisation marquée du gros plan, qui vient renforcer le ressenti de l'instant chez le spectateur, ainsi que de conforter le manque d'informations spatiotemporelles nécessaires à une narration plus claire. Ce déficit n'a pas seulement l'utilisation répétée de gros plans visages pour seule cause. Il est lui-même accentué par cette plongée immersive dont nous fait part Cassavetes à travers ses films et sa tendance à filmer au plus près.

Nous allons à présent aborder l'excès énergétique dans le cadre et le montage des films de notre corpus. D'abord à travers le dépassement du cadre et ses bordures par des fragments de corps de personnages, puis par la notion de foisonnement et de l'effet « glissé » de la caméra qui se retrouve être l'expression de l'excès à l'intérieur dudit cadre.

Dans un deuxième temps de cette seconde partie, nous allons porter notre étude sur le montage à travers les extrémités de la fiction que sont le début et la fin des films. Puis, nous nous pencherons sur l'intérieur des films étudiés, par le montage heurté dont ils font preuve, par la présence de scènes abusivement longues, et par l'existence de plans agissant comme des micro-déviations au sein d'une action courte.

II – Excès et débordements

1. Un cadre débordé et débordant

a. Les bords du cadre

Le cadre et ses bordures sont tributaires des mouvements de caméra. Cette dernière est souvent portée notamment dans *Faces*, et puis ponctuellement dans le reste de la filmographie de Cassavetes. Ce choix a un impact esthétique. D'abord par le mouvement quasi permanent du cadre provoqué par le mouvement et les tremblements du porteur. D'ailleurs le filmeur ne cherche plus à cacher sa présence. Il doit s'accorder à l'émotion de la scène qu'il est en train de filmer. On peut dire qu'il participe lui-même à ce qu'il filme en dessinant une trajectoire que la caméra va pouvoir capter :

*« Mais dans beaucoup de scènes caméra à l'épaule, c'était au caméraman de sentir le bon moment. Rien n'était anticipé. Ou sinon, on réalisait soudain qu'on n'était pas sur la bonne personne. On développe un certain rythme, une approche musicale pour décider à quoi doit ressembler la scène en termes de mouvements. Si c'est romantique, les mouvements se font plus langoureux, plus dans la sensation. Ce rythme décide comment filmer la scène. »*⁴⁵

Cette musicalité qu'évoque Al Ruban, n'est pas sans rappeler que le cinéma de Cassavetes est un cinéma d'intensités, de forces qui transparaissent dans la sensation, et non dans l'intrigue préalablement intellectualisée et intellectualisant un récit, un contenu du dire.

⁴⁵ RUBAN, Al. Propos extrait du Making-of du film *Faces*, DVD suppléments, 5 chefs-d'œuvre de John Cassavetes, édité par TF1 vidéo et distribué par Océan films, 2008.

Mais ces mouvements du porteur c'est aussi l'expression de cet excès d'énergie qui s'invite dans le cadre. Le mouvement représente la vie, l'immobilité la mort. Le réel est en continuelle mutation.

Ainsi, cette mobilité du cadre n'est pas à voir comme une faiblesse, un défaut de réalisation, mais bel et bien comme un excédent de forces, un excédent d'énergie qui ne peut être maîtrisé et se réduire à une fixité parfaite du cadre.

Toutefois, cette instabilité du cadre n'est pas le seul motif à cet excédent d'énergie que l'on peut percevoir dans les bordures du cadre. En effet, que ce soit dans *Faces* ou *Husbands*, le cadre est comme une limite qui invite à la transgression. Que ce soit par les visages, trop grands, comme hirsute dans le cadre.



Figure 10. Les visages de Chet (Seymour Cassel), Jim McCarthy (Val Avery), Jeannie et Freddie (Fred Draper), et Richard.

Il y a un excès en eux, un excès qui s'exprime par cette transgression du cadre. Les bords du cadre seront débordés, coûte que coûte. Mais pas que. Ce sont aussi des fragments de corps qui vont briser ce cadre autrefois sacré. Prenons pour exemple la séquence de *Faces*, quand Maria entre avec ses amies (Louise, Billy et Florence) dans la boîte de nuit. La séquence composée de treize plans, s'ouvre sur un plan en plongé zoomé instable présentant Maria et ses amis entrant dans la boîte de nuit, se faisant guider par un des employés de cette boîte de nuit. Elles se faufilent un chemin à travers les danseurs et les tables. Le second plan est lui en contre-plongée. On y voit Maria et ses amies de dos s'asseoir à une table, la caméra effectue de légers panoramiques. Puis dans le troisième plan, nous les retrouvons de face, la caméra effectuant un panoramique à droite puis à gauche, puis à droite, pour revenir à gauche et une nouvelle fois à droite. La caméra balaie en quelque sorte les visages de Maria et ses amies. Un quatrième plan intervient dans la continuité du panoramique. Mais il s'agit bien d'un nouveau plan avec la même échelle que le précédent. Dans celui-ci on voit Maria enlever son manteau et fumer. Le cinquième plan est encore un panoramique, qui est un faux-raccord puisque dans celui-ci, Maria ne fume plus et porte encore son manteau sur les épaules. C'est un plan très rapide, où la caméra finit son panoramique sur le visage de Louise. Le sixième plan démarre sur un plan obscurci par un fragment de corps d'un des danseurs, le plan se dégage très rapidement et nous indique ce qu'elles sont en train de voir, soit un jeune homme danser avec une femme en face de lui. Le septième plan représente une serveuse leur apportant des verres. Ce sera l'un des plans les plus ouverts de la séquence, dans lequel il nous sera possible de voir à la fois les quatre amies en même temps de face. Mais sans cesse des fragments de corps viennent briser les bordures du cadre. Le huitième plan est un insert très rapide du visage de Billie avec sur la partie gauche du cadre le fragment de corps d'un danseur. Dans le neuvième plan, on voit Louise faire des grimaces et parler. Le dixième plan est un gros plan du verre et de la main de Florence qui l'apporte à sa bouche pour le boire. Le onzième plan est un panoramique de gauche à droite ou

l'on aperçoit Maria et Billie boire leur verre jusqu'à se perdre dans la foule de danseurs, ou l'on ne voit quasiment rien si ce n'est de vagues mouvements obscurs, des vêtements des danseurs, puis la caméra vient buter sur un fragment de corps en mouvement, elle effectue un panoramique vertical et vient cadrer le visage d'une danseuse. Le douzième plan, on peut voir Maria et Louise. Cette dernière a le visage coupé par la bordure du cadre, la caméra effectue encore un panoramique pour venir une fois de plus se perdre dans la foule des danseurs. Le dernier plan de la séquence est un plan en plongée dézoomé sur Maria – d'où à priori la séquence a démarré – puis une fois que le bras de la danseuse vient interférer dans le cadre, la caméra pivote et se met à la hauteur du visage de la danseuse pour nous le montrer en gros plan. Puis elle revient filmer en plongée Maria en zoomant progressivement sur elle. Ajoutons que durant l'intégralité de la séquence nous pourrions entendre la musique de la boîte de nuit. Si les personnages parlent – comme Louise dans le neuvième plan – nous n'entendons pas un mot.







Figure 11⁴⁶. Séquence de la boîte de nuit dans *Faces*.

Ce qui nous intéresse dans cette séquence, ce sont les multiples interventions de fragments de corps à l'intérieur du cadre. Cette séquence aurait pu être filmée dans un champ contre champ ordinaire, nous montrant dans l'un la tablée de Maria et ses amies et dans l'autre une foule dansante, séparant aisément l'une de l'autre. Ici, au contraire les deux sont profondément liées. Des fragments de corps ne vont cesser d'intervenir dans les plans nous montrant Maria et ses amies. C'est une main dans le troisième plan que l'on peut voir dans notre quatrième vignette, un fragment de buste dans le septième plan de la séquence que l'on peut voir dans notre onzième vignette et des dizaines d'autres interventions de parties du corps

⁴⁶ Les nombres sur les vignettes correspondent au numéro du plan car nous avons rapportés plusieurs images pour un même plan.

à l'intérieur du champ durant la séquence. Le cadre est franchi, de l'extérieur vers l'intérieur et ce à répétition. Des morceaux de corps balayent le champ encore et encore, apparaissent et disparaissent. Parfois la caméra va se perdre dans la foule de danseur, le champ devient presque complètement obstrué comme nous pouvons le voir dans la deuxième vignette du douzième plan.

Nous sommes à cent lieues du respect méthodique du cadre, traçant avec ses bordures une zone sacrée à ne pas franchir, ce célèbre « cadre-prison » d'une esthétique qui ne prévaut que dans l'espace rectangulaire que le cadre définit comme dans les films de Orson Welles, ou plus récemment de Wes Anderson. Le caméraman change plusieurs fois de direction. Il ne sait plus où « donner de la tête » s'essayant de capter ci, puis ça, comme si trop de choses se passent devant lui. Le plan composé devient plan saisi.

Ainsi on peut dire que l'énergie trouve son ressort à l'intérieur du cadre, dans ces visages, ces corps trop grands, mais elle est également présente à l'extérieur du cadre, et vient à multiples reprises interférer avec ce qui est cadré. Ces interférences, loin d'être défauts, participent à l'esthétique du cinéma de Cassavetes. Le cadre en n'est plus un, il se fait lieu de passage, lien d'une énergie qui ne cesse de communiquer et nous renvoie, nous spectateur, à un monde plus grand que celui-là même cadré.

Si nous nous sommes focalisés sur les bordures du cadre, nous pouvons nous demander ce qu'il en est à l'intérieur de ce dernier, sur sa surface plane, et si des éléments peuvent faire marques d'excès énergétique.

b. Surcharge et foisonnement

L'énergie s'exprime de plusieurs manières à l'intérieur même du cadre. Tout d'abord notons que la plupart des scènes filmées des films de notre corpus prennent lieu dans des intérieurs. Que ce soit *Faces*, *Husbands* et *Love Streams* pour la grande majorité des plans qui les composent, tous se déroulent en intérieur dans des espaces plutôt étroits tels que des salons, des cuisines, des chambres, des bars, des clubs. Le débordement énergétique va s'exprimer par la profusion, le foisonnement dont fait part l'intérieur du cadre. Presque la totalité des cadres sont habités par des figures humaines, mais pas seulement. Ce sont des éléments du décor qui pullulent ci et là, comme si le cadre était toujours surchargé. Cela s'explique, bien sûr, par l'aspect de proximité de la caméra face à ces sujets, c'est-à-dire du cadrage serré dont font preuve les films de Cassavetes. Du fait de ce type de cadrage, les visages, les fragments de corps et les objets vont nous apparaître plus gros et plus présent à l'image. Cette présence est accentuée par les mouvements qui se font à l'intérieur du cadre. Prenons l'exemple d'une main filmée en gros plan. Si l'un de doigt de cette main bouge, ce sera toute une partie de l'image – plus conséquente – qui va se retrouver en mouvement. De même chez Cassavetes, du fait du cadrage serré quasi permanent, le moindre mouvement comme une tête qui se retourne, un haussement d'épaules et ce sera tout un pan de l'image qui va se mettre en mouvement. L'œil du spectateur est toujours attiré par les effervescences de l'écran. Il se passe toujours quelque chose à l'image, et ce quelque chose n'est pas à chercher dans le fond du cadre, dans une profondeur du champ, mais présenté droit devant et comme rapporté au plus près. Le mouvement sera lui-même grossi, amplifié par cet effet de rapprochement entre la caméra et le sujet filmé.

Cette constante surcharge fait sens avec l'excès d'énergie dont nous avons évoqué l'idée. Ce n'est pas seulement les bordures du cadre qui sont dépassées, c'est un débordement

à l'intérieur même du cadre qui s'illustre d'abord par l'entassement de corps, de fragments de corps, de visages, et de l'étendue de ce dernier dans le cadre.



Figure 12. Richard, Jeannie et Freddie en sortant du Losers Club au début de *Faces*.



Figure 13. Les cheveux de Stella (Elizabeth Deering), la nuque de Joe Jackson (Gene Darfler), le profil de Jim McCarthy et Jeannie.



Figure 14. Le gagnant du concours de chant. À droite on peut voir l'épaule de Gus et en arrière-plan le haut du buste de Harry.



Figure 15. Harry, Pearl (Jenny Lee Wright), la nuque de Julie (Noelle Kao) et Gus en arrière-plan.

Dans ces vignettes les corps sont comme entassés dans le cadre. Ils prennent une place excessive et ne laissent que peu d'ouverture pour le reste de l'espace jusqu'à totalement engloutir l'espace comme dans notre quatorzième figure. Quand celle-ci subsiste quelque peu comme dans notre treizième figure, la profondeur de champ vient buter contre un mur.

Cette surcharge à l'intérieur du cadre n'est pas seulement celle des corps disposés dans son intérieur, mais aussi d'éléments du décor s'interposant dans le plan. Le premier plan de *Faces* en est un exemple.



Figure 16. Premier plan de *Faces*, Richard descend des escaliers pour rejoindre la salle de projection dans laquelle un film va lui être présenté.

Dans celui-ci l'intérieur du cadre, le champ, est obstrué par les barreaux de la rampe des escaliers que Richard est en train de descendre. Plus loin, le pied d'une lampe se retrouve dans le cadre pendant que Richard, Jeannie et Freddie dansent. Cet élément n'est pas nécessaire à la représentation essentielle de l'image, à savoir que Richard, Jeannie et Freddie dansent, ni à la ligne des émotions que les acteurs transmettent. Pourtant ce pied de lampe est bel et bien présent au premier plan du champ.



Figure 17. Jeannie et Richard qui dansent. On aperçoit au premier plan du cadre à droite le pied de lampe.



Figure 18. C'est un élément indistinct qui s'affiche en premier plan du plan sur le visage de Gus dans *Husbands*.



Figure 19. Susanne (Diahnne Abbott) et Robert, quand celui-ci se réveille après ses déboires de la veille. Un bout de mur qui vient « couper » le corps de Robert dans *Loves Streams*.

On remarque une fois de plus la disproportion de ces éléments. Ils sont comme des rappels que le cinéma prend place et part d'ici-bas, dans la multiplicité, dans la profusion du réel et non dans un ciel éthéré ou l'image serait pure, ordonnée, fantasmée et dénuée d'imperfections. Tel le néoréalisme italien, on peut dire que chez Cassavetes réaffirme dans son cinéma un retour à la vie terrestre et la multiplicité chaotique qu'elle suggère. Ces éléments – pied de lampe, fragments de corps, barreaux d'escaliers, pan de mur – sont les traces d'une rencontre entre l'ici-bas et le cinéma.

De plus, toujours à l'intérieur du cadre, sur sa surface, nous avons assimilé la présence de panoramiques très rapides à cette idée d'excès énergétique. Nous les rapprochons du « *slide* » c'est-à-dire du glissé, technique célèbre en guitare. Elle consiste à faire glisser un doigt le long d'une corde afin de produire un son « glissé » amenant un lien entre les deux notes puisqu'elle passe par chaque intervalle qui menant à la note cible. Ici, il n'y a pas de séparation de plans, seulement une transition qui à l'image de la note glissée, va produire un effet de

« glisse de l'image ». Cet effet est facilement discernable. La vitesse de rotation de la caméra étant trop forte, l'image capturée durant cette courte période n'aura pas le temps d'être correctement saisie. On assiste à une surcharge du « à voir ». La surface du champ sera alors déformée et floue, dessinant avec elle une pure abstraction durant une à deux secondes tout au plus. Cet effet se répète à plusieurs reprises dans *Faces*.



Figure 20. Richard est d'abord cadré puis la caméra effectue un mouvement latéral et vient cadrer le visage de Freddie, le tout dans un même plan. Entre ces deux cadres, on aperçoit l'espace flouté de la maison de Jeannie dû à la vitesse de rotation du porteur de caméra.

Cet effet qui révèle un défaut, ou en tout cas une impuissance technique des caméras – tel le *rolling shutter* – pourrait être évité facilement par l'utilisation de plusieurs caméras par exemple ou par un cadrage moins serré en utilisant une plus courte focale, ou tout simplement par l'introduction d'une coupe entre la première et la troisième vignette de notre vingtième figure. Cependant il est bien présent à l'intérieur du film et témoigne d'une accélération subite du mouvement du porteur de la caméra. Le mouvement fuse et amène dans son jaillissement une texture abstraite de l'image qui elle-même rend compte d'une surcharge visuelle.

Nous devons préciser que si *Husbands* conserve cette ouverture du cadre de l'intérieur vers l'extérieur et de l'extérieur vers l'intérieur dans *Love Streams* le cadre se fait moins passage. En effet les corps y sont moins entassés, les objets du monde y foisonnent moins, le cadrage est généralement plus large, les visages surgissent moins à l'écran, ils sont mieux encadrés, bref le cadre, que ce soit sa surface ou ses bordures, se fait moins le témoin d'une

énergie prodigue. Si ce film est postérieur au moment de l'épuisement tel que Jean-Baptiste Thoret le décrit dans son ouvrage sur le cinéma américain des années soixante-dix, il fait signe, dans notre cas déjà au niveau du cadrage d'une baisse d'intensité largement perceptible, d'une énergie moins folle et vagabonde qui se laisse plus facilement contenir par ce même cadre.

Toutefois, celui-ci n'est pas la seule clôture d'un film. Un film étant une suite de séquences filmées mises bout à bout, dans un ordre ou un autre. Dans notre perspective de dépassement, d'excès, de surcharge, nous nous sommes donnés comme piste d'explorer les bords, ou du moins ce qui fait limite dans une structure donnée. De ce point de vue, nous considérons que les extrémités d'un film sont son début et sa fin. C'est pourquoi nous allons nous intéresser dès à présent aux débuts et aux fins des films présentés dans notre corpus.

2. Excès et débordements dans le montage

a. Extrémités des films : débuts et fins

Résumons-les tout d'abord :

Dans *Faces*, le premier plan est celui où Richard descend des escaliers⁴⁷ et rejoint ses secrétaires dans une salle de projection. Il ne semble pas de bonne humeur. Il attend Mme Miniver en buvant un café. Cette dernière arrive avec Harry Selfrine et ses collaborateurs. Ceux-là veulent lui vendre un film. Après de brefs propos, le film est lancé. L'écran devient noir et un carton « *Faces* » apparaît à l'écran.

Nous avons analysé une bonne partie du début du film dans notre partie liée au gros plan. En effet, presque la totalité des plans qui composent ce début sont des gros plans. Le montage est quant à lui très vif et très haché, spécialement pendant les brefs propos échangés entre Richard et Harry Selfrine et ses collaborateurs. La séquence comporte en tout et pour tout du début du film au carton « *Faces* » cinquante-quatre plans disposés en trois minutes et cinq secondes.

Husbands lui démarre par une suite de photogrammes (vingt-six au total) des quatre protagonistes Archie, Gus, Harry et Stuart avec leurs familles respectives, passant un weekend, une après-midi, peut-être en vacances, au bord d'une piscine par un jour ensoleillé. Tous riants, ont l'air ensemble, unis, et heureux. On peut entendre les cris des enfants, le bruit des plongeurs, des bribes de voix coupées tout à coup par une musique jazz venant accompagner cette suite de photogrammes. À ce moment les photographies se focalisent plus particulièrement sur les

⁴⁷ Figure 16, page 50 de notre mémoire.

quatre personnages faisant les pitres, montrant leur biceps, une bière à la main. Un « *cut* » vient abruptement bouleverser cette suite de photogrammes. Le bruit d'un moteur de voiture succède à la musique jazz. La caméra se trouve à l'intérieur d'une voiture dont nous suivons la progression quelques instants (vingt-deuxième figure ci-bas). Nouveau « *cut* », la caméra se trouve maintenant à l'extérieur et filme la portière du taxi. Cette dernière s'ouvre. On y voit les personnages vêtus de noirs accompagnés d'une vieille dame sortir et tous s'apprêtent à assister à l'enterrement de leur ami Stuart. S'en suit une conversation entre Archie et Gus sur le mensonge et la mort⁴⁸ pendant que Harry accompagne la vieille dame seul devant.



Figure 21. Archie, Stuart (David Rowlands), Gus et Harry, photogramme au début de *Husbands*.



Figure 22. L'intérieur du taxi amenant Archie, Gus, Harry et une vieille dame à l'enterrement de Stuart.

⁴⁸ Voir notre première annexe.

Love Streams commence par un plan taille de Robert en mouvement portant dans ses bras Renée (Renee Le Flore) la fille de sa secrétaire Charlène (Julie Allan). Ils marchent quelque pas et un « *cut* » vient marquer le changement de pièce dans la maison où ils se trouvent. Robert est maintenant filmé entre le plan poitrine et le gros plan. Il regarde la pièce. Nous n'en verrons rien si ce n'est une bouteille de champagne posée sur un meuble en bas du plan. Puis, nous entendons les commentaires de Renée : « C'est un vrai dépotoir ». La caméra effectue un panoramique en même temps que Robert tourne la tête sur sa gauche et vient capter la mère de Renée dans la profondeur du champ à l'autre bout du couloir qui fait des remontrances à Robert sur l'état de la maison. Un « *cut* » intervient. Une voiture à l'arrêt. Charlène, Robert et Renée sortent de la voiture. Le générique apparaît accompagné d'une musique plutôt détendue et joyeuse. Tandis que Charlène continue ses commentaires sur l'état de la maison, Robert porte sa fille sur son épaule et reproche à sa secrétaire d'organiser sa vie. On suit Robert – maintenant seul – à l'intérieur de la maison, se présentant à diverses filles qui nettoient ci et là. La musique s'arrête nette au dixième plan dans lequel Robert offre du champagne aux diverses filles présentes dans la maison tandis que le générique se termine. Cette séquence comporte dix plans pour deux minutes et trente-sept secondes du premier plan à la fin du générique.



Figure 23 : Robert portant Renée (Renee Le Flore) dans ses bras, premier plan de *Love Streams*.

Si nous considérons le premier plan visuellement animé (étant donné que *Husbands* démarre par des photogrammes), de *Faces*, *Husbands* et *Love Streams*, chacun est celui d'une action déjà commencée, qui est en train de se faire. Richard qui descend les escaliers, la voiture passant les grilles du cimetière, Robert qui se promène dans sa maison. C'est comme s'il n'y avait pas de début à proprement parlé, et que celui-ci n'était qu'enfin de compte, qu'une suite à des événements antérieurs. D'ailleurs chaque premier plan de ces trois débuts est lui-même coupé à son propre début. Les plans commencent littéralement dans l'action qui est en train de se faire. Ils sont comme la suite logique d'un précédent élan dont nous n'avons pas connaissance.

Nous pouvons aussi remarquer la brutalité des coupes. Que ce soit entre le moment où Richard boit son café attendant, entre la coupe sonore des bruits de l'eau, des rires et la musique jazzy, mais aussi entre le photogramme et le premier plan animé représentant l'intérieure d'une voiture dans *Husbands* ainsi qu'entre les scènes intérieures et extérieures de *Loves Streams*, les coupes sont nettes, sans transition. En tant que spectateur on ne peut prévoir quand elles vont surgir, c'est pourquoi elles nous surprennent. Aucune baisse d'intensité ne vient justifier les différentes coupes citées, ce qui les rend brutales et imprévues. En ce sens, *Faces* est le film le plus radical. Dès son début c'est une explosion de forces, un déchainement de vitesse qui nous saute aux yeux par la cadence du montage, mais aussi par cette continuelle hyper proximité dont nous fait part la caméra.

Si les débuts des films sont déjà marqués par le mouvement, comment la fin des films peut-elle exprimer à son tour l'excès ? Commençons par résumer les fins des films de notre corpus.

Dans *Faces*, Richard particulièrement de bonne humeur rentre chez lui en dansant après avoir passé la nuit avec Jeannie. Il monte à l'étage et surprend Chet s'enfuir par la fenêtre de la chambre. Il comprend que Maria l'a également trompé. Un silence se fait. Il s'énerve après sa femme. Cette dernière lui annonce qu'elle déteste sa vie et ne l'aime pas. À l'entente de ces mots, Richard se calme et fume une cigarette en s'asseyant au bas des escaliers. Maria fait de même lui demande une cigarette et du feu. Il s'exécute en silence, puis se lève tout à coup et monte à l'étage poser sa veste. Une musique commence. Un va et vient s'effectue dans ce plan jusqu'à ce que les escaliers restent vides et le générique de fin apparait. Cette séquence est composée de vingt plans pour une durée de sept minutes et seize secondes. On est loin du rythme affolant du début de film.



Figure 24. Plan en contre-plongée dans les escaliers sur Maria et Richard.

À la fin d'*Husbands* Gus et Archie échangent à la va-vite les cadeaux rapportés de Londres pour leur famille devant leur maison respective. Ils s'interrogent sur Harry, sur ce qu'il va faire sans eux puis ils se séparent. La caméra vient filmer de profil le visage de Gus en gros plan. Ce dernier aperçoit l'un de ses enfants dans sa cour. Il s'approche vers Gus en pleurant. L'autre de ses enfants apparait dans un faux raccord le prévenant qu'il va se faire gronder par « maman ». Tous les trois s'apprêtent à rentrer à l'intérieur de la maison. La femme de Gus restera en hors champs.



Figure 25. Archie et Gus échangeant les cadeaux devant la porte de leurs maisons.

Dans *Loves Streams*, après avoir fait un rêve Sarah décide de rentrer à Chicago se réconcilier avec sa fille et son ex-mari. Robert tente de l'en dissuader, mais celle-ci est décidée. Ken un homme rencontré au bowling l'aide à prendre ses affaires et l'emmène en voiture tandis que la pluie bat son plein. On aperçoit à travers la vitre, une figure informe par l'eau ruisselant sur la vitre, le visage de Robert. La caméra opère un zoom sur le visage de Robert à travers la vitre. Ce dernier reste seul en buvant un verre, puis il sort du cadre par le côté gauche. Cette séquence de fin comporte dix plans pour une durée de deux minutes et quarante et une secondes.



Figure 26. Robert seul près du jukebox faisant un signe d'adieu avec son chapeau dans le dernier plan de *Love Streams*.

Dans chacune de ces fins apparaît une irrésolution significative. Nous ne sommes pas fixés sur le destin des personnages. Des questions subsistent. Richard et Maria vont-ils divorcer ? Harry va-t-il rester à Londres ? Est-ce que Sarah va réussir à se réconcilier avec sa fille et son ex-mari ? Robert va-t-il réussir à trouver une forme d'amour ? Aucune certitude n'est acquise. On n'en saura pas plus, et nous n'avons pas à en savoir plus. Notre seule accessibilité est dans le processus du ici et là et non le résultat de la somme. C'est-à-dire que ces trois films ne constituent pas en eux-mêmes des systèmes clos. Ils sont plutôt comme des voies de passages, où l'énergie vient s'étendre en flux, et ne peut que déborder. Ce débordement s'exprime par les débuts des films qui se situent déjà dans l'action, déjà dans le mouvement, mais aussi par l'irrésolution prégnante de leurs fins. C'est-à-dire que le début s'inscrit dans une continuité tandis que la fin appelle cette même continuité de par son irrésolution⁴⁹.

Cependant dans chacune de ces fins on note la diminution d'une intensité. Si celle-ci se perçoit directement dans le montage pour *Faces* c'est malgré les dires de Cassavetes⁵⁰ une ambiance pesante – dont l'insert en gros plan du visage de Gus et l'hors-champ marqué de sa femme soulignent – qui transparait à nos yeux quand Gus rentre chez lui. De même pour *Loves Streams*, si ce dernier commence par un jour ensoleillé sous une musique détendue, il finit sous le bruit des trombes d'eau et la solitude de Robert. On sent une sorte d'épuisement des

⁴⁹ Cette irrésolution peut déborder la part fictionnelle du film. En effet, on pense au court texte de Thierry Jousse sur cette « impossibilité de terminer » in JOUSSE, Thierry. *op., cit.*, p. 38.

Nous savons qu'il existe de multiples versions de *Faces* et de *Husbands*. La première version était centrée sur le personnage de Harry. Et de nombreux témoignages viennent corroborer cette tendance que Cassavetes avait de monter encore et encore ses films, dont cette célèbre phrase qu'il aurait dit à son ami Peter Falk à l'occasion d'une des versions de *Husbands* : « *Souviens-toi de cette version, parce que tu ne la reverras jamais.* » Notre traduction du texte original : « *Remember that version, because you're never going to see it again.* » in CARNEY, Ray. *Cassavetes on Cassavetes*, Faber and Faber Limited, 2001, p. 242.

Cette remarque est particulièrement intéressante sur la complétude des objets et œuvres d'art, et nous interroge sur la possibilité d'une œuvre en continu « *work in progress* ».

⁵⁰ *Ibid.*, p. 263.

« *Dans la dernière scène du film, par exemple, beaucoup de personnes pense que quand je reviens à la maison et que mes deux enfants viennent me voir [...] je me résigne à ma vie nulle et à mon mariage nul. Mais ce n'est pas du tout le cas. [...] Je ne peux pas voir cette scène comme triste.* » Notre propre traduction du texte original : « *In the last scene in the movie, for instance, a lot of people think that when I return home and my two kids come out to see me [...] I'm kind of resigned to my lousy life and my lousy marriage. But that wasn't the case at all. [...] I can't see that scene as sad.* »

personnages, un ralentissement, la nécessité d'un repos qui n'est pas refermé sur lui-même et qui attend un futur soubresaut.

Si l'énergie déborde les débuts et les fins des films de notre corpus, qu'en est-il à l'intérieur de ceux-ci ? Non plus dans le cadre, mais dans le lien reliant une séquence à une autre ? Comment le montage peut-il exprimer ce débordement ?

b. Vitesse, heurts et excroissance

Dans le montage, l'idée d'excès énergétique prend plusieurs formes. Tout d'abord, celle-ci concernera une technique de montage. Nous l'avons rapidement évoqué dans la sous-partie précédente, il s'agit du montage heurté que font preuve *Faces*, *Husbands*, et *Loves Streams*. En effet, si un stimulus réside dans l'intérieur même du plan comme nous l'avons vu dans notre sous-partie traitant de l'intérieur du cadre, il se retrouve à présent dans l'enchaînement des plans. Le début de *Faces* en est l'un des exemples les plus parlants. C'est comme si durant l'intervention de ces plans courts, le mouvement du montage s'actualisait sans arrêt. La rapidité des coupes donne l'impression que l'on est face à un *trop* à voir. Ce qui importe n'est plus ce qui est à voir et dit à l'écran, mais le stimulus permanent que cette suite de plans nous transmet. D'ailleurs à la première vision du film nous ne retenons pas ce qui est dit par les collaborateurs d'Harry Selfrine à Richard mais seulement ce surgissement de visages à l'écran. Les sens l'emportent encore une fois sur le sens. L'évènement n'est plus celui qui est raconté, mais celui qui est perçu par le spectateur. On revient à cette idée d'un cinéma sensoriel bien qu'il s'agisse d'une fiction.

Dans ce sens certaines coupes sont abruptes. Elles coupent l'action précédente dans sa réalisation.



Figure 27. Richard s'apprêtant à faire un billard, Richard et Maria qui s'enlacent.



Figure 28. Le visage de Maria en très gros plan puis le visage de Richard en gros plan.

Dans cet exemple, alors que Richard est en train d'ôter le triangle des boules de billard dans la première vignette de notre vingt-sixième, une coupe se fait et la deuxième vignette intervient. Richard se retrouve comme propulsé dans un lit. Une courte séquence s'ensuit dans laquelle Richard et Maria s'embrassent, se cajolent tandis que ce premier énonce blague sur blague. La séquence se termine sur le visage de Maria, première vignette de nos vingt-huitième figure. Une coupe intervient, et ce sera le visage de Richard, non plus dans la chambre, mais dans la salle de billard. Nous n'avons pas vu à l'écran Richard quitté la chambre.

À la vision de cette séquence, nous sommes déboussolés. L'ambiance d'une scène à l'autre change tellement de ton, le raccord n'amenant aucune fluidité d'un plan à l'autre, qu'à la première vision du film il est difficile de comprendre la chronologie de la scène. On pourrait croire à un *flashback* des temps anciens quand l'entente entre Richard et Maria était chaleureuse. Nous sommes perdus, nos repères sont ébranlés par la radicalité des coupes de la séquence. Ainsi, si les débuts et les fins des films sont ouverts à une continuité, l'intérieur du montage est parsemé de relief, fait d'aspérité, qui n'est témoin d'aucune fluidité. Certaines séquences paraissent closes, de même la présence de faux raccords – *Faces* en est criblée – accentue cet effet heurté du montage. D'ailleurs dans notre exemple sur la séquence de boîte de nuit dans *Faces*, les multiples panoramiques latéraux de la caméra amenant dans l'un d'eux un

faux-raccord⁵¹ c'est comme si le plan se répétait, se rembobinait. La relation de causalité est soudainement interrompue, le film bute, croche sur lui-même témoignant par là d'une certaine incontrôlabilité de l'excessif. L'excès dépassant la mesure.

Il va sans dire que cet effet heurté du montage contribue à la prédominance de l'instant au détriment d'une durée plus longue. Si *Husbands* garde ce ton heurté du montage, dans *Love Streams* le montage demeure plus posé, moins énervé, globalement moins découpé. *Faces* est clairement le film le plus radical de notre corpus.

Par ailleurs, l'excès d'énergie se retrouve exprimé par le montage par la présence des séquences extrêmement longues. Dans *Husbands* la beuverie en est un exemple. Cette séquence est remarquablement longue par rapport aux autres et s'effectue dans un temps quasiment synchrone au nôtre de spectateur. Si cette séquence marque autant, c'est non seulement du fait de sa durée, mais de sa disproportion. Les deux séquences lui précédant, celle où Archie Gus et Harry jouent au basketball, puis plongent dans un bassin de piscine sont quant à elles condensées. Le montage ne décrit pas le match de basketball dans toute sa longueur, ni Archie Gus et Harry se mettre en maillot de bain par exemple. Pourtant ces actions ont bien eu lieu. De ce fait, la séquence de la beuverie paraît d'autant plus longue au niveau du ressenti en succédant à d'autres séquences plutôt courtes.

C'est donc par une durée excessive de certaines séquences que prend aussi forme l'idée de ce surplus de forces dans le montage d'autant plus que cette séquence n'amène aucun élément nécessaire à la fiction. Il s'agit d'un concours de chant autour d'une table avec des inconnus que les protagonistes ont rencontrés on ne sait comment. À ce même titre, quoi que dans une intensité un peu moindre, dans *Faces* c'est Richard qui passe rejoindre Jeannie au

⁵¹ Figure 11, pages 44-46 de notre mémoire. Le faux-raccord se situe entre la septième et huitième vignette.

« Losers Club » après lui avoir donné rendez-vous. La séquence est plutôt courte (trois minutes et seize secondes) toutefois elle est composée de vingt-deux plans qui ne servent – narrativement parlant – qu'à signifier que Jeannie n'y est pas présente. L'excès dont nous parlons prendra la forme cinématographique de gros plan de visages, d'autres sur les chanteurs, un autre plan moins serré sur un comique qui fait son show, ou sur les pièces jetées par une femme. C'est comme si Cassavetes à travers la fiction en profitait pour donner un ton, pour relever une ambiance quasi documentaire à l'endroit où se trouvent le ou les personnages. Il prend en quelque sorte la « température » d'un lieu et nous la transmet à travers des images audiovisuelles. Il vient tirer d'un lieu ordinaire tout un extraordinaire. Dans notre exemple, le « Losers Club » n'est pas seulement un club comme tant d'autres. C'est ces visages, ces musiciens, ce comique en train de raconter une blague, cette femme qui lance des pièces, cet homme qui boit son verre. C'est cette texture vivante qui fait ce qu'est le « Losers Club ». La présence de cette courte séquence vient à travers les images glorifier l'unicité, la singularité d'un lieu et d'un moment. C'est célébrer la multiplicité du monde et de ses singularités.

Ainsi le surplus énergétique prend la forme d'excroissance dans le montage. Des séquences inutiles narrativement émergent ci et là dans les films. Elles participent pourtant à l'ambiance, au ton général du film. Elles s'adressent plus à nos sens qu'à ajouter une quelconque capacité dramaturgique à la fiction en cours. Dans ce même sens, ce n'est plus des séquences, mais des plans qui sont introduits inopinément dans le cours d'une action tel des inserts.



Figure 29. Jeannie faisant la vaisselle et égouttant ses mains dans *Faces*.

Jeannie ici de profil fait la vaisselle. Soudain une coupe intervient. Puis nous revenons au plan de Jeannie de profil qui agite ses mains pour les égoutter.

Narrativement cet insert des mains de Jeannie et de la vaisselle propre dans le fond du plan est inutile. Il ne précise aucunement l'action, ni n'insiste sur un objet important pour la suite de l'intrigue, ou ne fournit un suspens. Ainsi plus que des inserts, il s'agit de micros⁵² déviations brisant une ligne. Ce sont autant des ruptures que des ouvertures. Et plus que des ouvertures de la ligne narrative vers une ligne sensorielle, ce sont des ouvertures sur l'envergure irréductible du monde qui s'étend bien au-delà de l'étroitesse du cadre.

⁵² « Micro » car à l'échelle d'un seul plan et non de plusieurs.

Après notre première partie sur la narration, nous avons débuté cette seconde partie avec l'idée que l'esthétique du surplus venait prendre forme notamment par le dépassement des limites du cadre. Ce dépassement se fait soit de l'intérieur vers l'extérieur, ou au contraire de l'extérieur à l'intérieur avec pour exemple des fragments de corps qui ne cessent d'interférer avec le champ.

Puis nous avons évoqué l'idée que l'excès énergétique s'exprimait aussi à l'intérieur du cadre par le foisonnement dont il rend compte et l'effet glissé de l'image, qui est rappelons un mouvement de caméra trop rapide pour que celle-ci soit à même d'enregistrer correctement l'image.

Ensuite, en considérant le film comme un système clos dont le montage serait « l'agent d'agencement », nous nous sommes intéressés aux extrémités des films de notre corpus. Les débuts et les fins de ceux-ci ne viennent plus signifier une clôture mais une continuité. Le film commençant par la continuation d'un précédant mouvement, toujours en cours, et se termine par une irrésolution prégnante, laissant au devenir ses propres lois.

Dans un deuxième temps de notre étude sur le montage, nous avons relevé l'idée d'excès dans les coupes abruptes et le montage particulièrement heurté dont nous font part les films de notre corpus. En effet les contrastes entre les séquences peuvent être tellement appuyés que cela peut préjudicier notre compréhension du film. Mais l'excès énergétique s'illustre aussi par la présence de ce que nous avons nommé « d'excroissances » c'est-à-dire de séquences abusivement longues dont la plus fameuse est sûrement le concours de chant dans *Husbands*, mais aussi par la présence de micro-déviations qui ne s'illustre plus à l'échelle de la séquence mais du plan.

À présent nous allons aborder l'origine de cet excès énergétique qui nous semble être le corps, et plus précisément comment le surplus énergétique va-t-il s'exprimer à travers le corps ?

Tout d'abord nous allons nous intéresser aux expressions extérieures de ce surplus à travers la voix et les dialogues des personnages. Puis toujours dans cette perspective d'une énergie extériorisée nous serons amenés à nous intéresser au geste, et ses figures de dépense telle que la danse ou le sport. Cependant ces moments de dépenses ne sont pas gratuits. Des moments d'épuisement leur succèdent que ceux-ci soient physiques ou émotionnels. Le corps a ses limites, et c'est seulement avec elles que l'excès et le surplus peuvent s'illustrer. En ce sens, le corps recueille et se fait relai d'une énergie issue du vivant et de ses puissances actives. C'est pourquoi en dernier lieu nous nous intéresserons à la vie, comment celle-ci est relatée à travers les films de notre corpus, et plus que dans sa quotidienneté, mais aussi dans son processus par les forces que le corps recueille autant qu'il les exprime.

III – Des corps qui font sans cesse preuve et épreuve de leur vitalité

1. Dépense

a. Voix et sons du corps

Le corps en tant que partie matérielle d'un être animé permet par la vibration des cordes vocales la voix. Celle-ci prend la forme d'un signifiant produisant un signifié. En tant qu'émergence du corps, on peut donc s'intéresser à cette voix et à l'espace sonore qu'elle occupe dans les films de notre corpus.

La voix c'est d'abord, dans le cinéma d'une manière générale, des dialogues. Nous avons brièvement évoqué ce point dans notre partie sur la narration, nous avons remarqué la présence de déviations dans ceux-ci⁵³. Il faut dire que les dialogues, que ce soit dans *Faces*, *Husbands* ou *Loves Streams* ne sont pas primordiaux pour les histoires qui y sont narrées. Cette défaillance narrative les rend plus authentiques. Telle une parallèle à la vie ils sont à l'image de ce qui est dit de la façon la plus naturelle qui soient : pleins de doubles sens, souvent interrompus, déviés, coupés, des questions restent en suspens, des discours demeurent inachevés faute d'oreille attentive. Les mots sont véritablement désacralisés. Ils ne sont plus garants d'une vérité comme si ce qui était dit n'était plus à dire, mais plutôt témoins d'une réalité en mouvement continu⁵⁴. Ils sont l'expression du moment, ils s'élèvent et retombent

⁵³ Voir pages 20-26 de notre mémoire.

⁵⁴ À cet exemple, c'est à travers la narration au moment où notre vingtième intervient (voir en page 53 de notre mémoire) que l'importance des mots est clairement relativisée. Alors que Freddie et Jeannie parle de Freud, Richard s'indigne : « Mais de quoi sommes-nous en train de parler ? » Jeannie et Freddie répondent de concert : « On s'en fou ! » Il s'agit de notre traduction du texte original prononcé par Richard: « What the hell are we talking about ? » dont Jeannie et Freddie répondent : « Who cares ! »

aussitôt engloutis sous les autres qui affluent. D'ailleurs parfois les dialogues se répètent. C'est la blague de l'oie qui rentre dans le métro dans *Faces*, c'est Archie qui répète plusieurs fois qu'il ne pense pas avoir d'allumettes⁵⁵, Harry qui serine à Leola (Leola Harlow la femme au béret écossais dans la scène de chant) qu'il faut que ça vienne du cœur⁵⁶. Parfois, les dialogues se chevauchent, comme on peut l'entendre dans la scène du taxi se situant après l'enterrement quand Archie et Harry parlent en même temps à Gus. Et d'autres fois ils viennent s'opposer à ce qui est montré à l'écran, c'est Susan qui dit à Robert qu'elle a passé une bonne soirée alors que son attitude montre le contraire.

Si le sens des mots n'est plus de premier ordre, c'est que la finalité du mot dit se trouve elle aussi déviée. Ici, les dialogues deviennent l'expression d'une énergie qui circule entre les êtres, l'expression d'une énergie intérieure extériorisée grâce au corps. Cependant, rappelons-le, l'idée de notre étude est que cette énergie excède ce qui peut la contenir. C'est pourquoi le parler n'est plus à même de transcrire ce débordement. S'il l'est encore c'est dans toute sa confusion de sens produite par les multiples chevauchements de voix, par la spontanéité du mot « sans filtre » dit tel quel et par les discours vagues énoncés ci et là que ce soient sur l'âge et les athlètes professionnels⁵⁷, l'homme qui a été créé mauvais⁵⁸, les mensonges qui tuent⁵⁹, les secrets des femmes⁶⁰. Ce qui importe déjà dans cette confusion est bien plus le bruit que le sens. Les mots et les phrases deviendront insuffisants pour canaliser ce débordement. Ce seront alors des chants entonnés lors du fameux concours de chants dans *Husbands*, mais aussi ceux de Chet et de Freddie et son « *I dream of Jeannie with the light brown hairs*⁶¹ » dans *Faces*, les multiples fous rires de Richard, Jeannie, Freddie, Maria et Chet dans *Faces*, ceux de Harry, d'Archie, de

⁵⁵ Voir notre première annexe.

⁵⁶ Harry lui répète plusieurs fois : « Que ça vienne du cœur ! » Il s'agit de notre traduction de : « From the heart ! » prononcé par Harry dans *Husbands*.

⁵⁷ Durant la scène se déroulant dans le métro dans *Husbands*.

⁵⁸ Quand Richard et Jeannie se retrouvent seuls dans *Faces*.

⁵⁹ Voir notre première annexe.

⁶⁰ Richard qui répète sans cesse qu'il veut trouver le secret des femmes dans *Love Streams*.

⁶¹ Il s'agit d'une chanson écrite par Stephen Foster et interprétée par Richard Crooks datant de 1937.

Gus ou encore de la patiente de Gus quand ce dernier revient exercer dans son cabinet de dentiste dans *Husbands*, et ceux de Robert dans *Love Streams* ; des jeux de mots de Richard et son « *Peter Piper picked a peck of pickled peppers* », des blagues de Richard qu'il énonce une à une à sa femme, de la toux, des cris, des sifflements, des éructations et des bruits de dégurgitation qui seront à même d'exprimer ce surplus.

Ces bruits produits par les personnages sont également perçus par ceux-là même à l'intérieur de la narration. C'est Gus qui prévient Harry et Archie qu'ils font trop de bruits dans le casino, c'est Richard qui dans sa grossièreté dit à sa femme et à Jeannie qu'elles parlent trop.

Cette voix et ces bruits deviennent le signe de la présence du corps non plus dans un espace matériel, mais « immatériel ». Le corps s'étend jusqu'au monde sonore.

À cet exemple nous pensons à un plan dans *Husbands* qui vient illustrer cette importance du monde sonore. Celui-ci intervient au début du film après l'enterrement de Stuart. Archie, Gus et Harry se retrouvent dans un taxi. Après un dialogue confus – où les voix se chevauchent comme nous l'avons précisé plus haut – Harry annonce son envie de se saouler. À ce moment un « *cut* » survient.



Figure 30. Plan clairement sous-exposé dans lequel Harry, Archie et Gus chantent à tue-tête dans une rue à New-York.

Le plan s'ouvre tel quel et devient de plus en plus obscur. Sans dialogue il dure quarante-trois secondes durant lesquels on peut entendre Archie, Gus et Harry chanter des chansons et qu'on peut apercevoir quelque peu, ainsi que quelques passant tandis que ces premiers dansent et tapent dans leurs mains. Cependant avec cette sous-exposition comme on peut le voir à cette vignette, il est difficile de voir ce qu'il se passe à l'intérieur du plan. Les personnages sont durant presque la totalité du plan de dos, mais qu'importe ? Ils sont à peine perceptibles. Ce n'est plus le mouvement des corps filmés en rapproché qui accapare la rétine, mais le son qui excite l'oreille. Ce plan n'est porté que par le son, par les chants des trois compères, qui d'abord chantent une chanson avec des paroles distinctives glissant doucement vers une indistinction des syllabes retraçant l'air de la chanson tel des « lalalala ». On peut dire que ce plan intervient ici pour l'énergie qu'il génère par le rythme du perçu ou le *à voir* cède quelque peu son règne à l'entendre.

Voir *Faces*, et *Husbands* c'est aussi plonger dans un véritable monde sonore qui est moins le bruit des moteurs de voitures, de la ville, ou de la nature que de la voix et les bruits de l'humain, éléments intangibles surgissant du corps. Encore une fois *Love Streams* nous paraît plus mesuré. Cette touche gutturale est moins marquée. Si les dialogues gardent tout de même leur confusion, les chants entonnés le seront dans des situations précises telles Susan au cabaret ou encore à travers l'hallucination onirique de Sarah. Dans l'un ou dans l'autre cas ils ne se font moins la marque d'une énergie qui s'excède. Le premier marque une ambiance posée, et le second – bien que l'on pourrait ramener à une sorte d'excès chez Sarah – est plutôt présent pour amener une connotation onirique à la scène.

b. Le geste, la danse et le sport

En considérant le corps comme un conduit, un canal que l'énergie traverserait, le geste pourrait être une de ces manifestations. Toutefois écartons le geste cinématographique qui serait le geste de peindre appliqué au cinéaste, pour cette sous-partie nous allons considérer les gestes des corps des personnages et la dépense subséquente.

« [...] au commencement est le geste »⁶². Au moment se faire signe le geste est un mouvement. Ainsi, ce mouvement, cette animation serait son premier signe. Le geste se fait signe d'une vibration, d'une énergie actualisée d'un corps animé. Toute activité suppose un geste, dont l'activité première qui est celle de vivre. Un corps s'indique vivant par un geste. Entre l'instinct et la culture, le geste indique une liaison forte à la vie.

Il y a dans le geste l'idée de faire corps avec son corps. À travers le et les gestes, on éprouve son corps comme vivant. Dans les films de Cassavetes, les personnages font sans cesse preuve de leur vitalité par le biais de leurs corps. Ils éprouvent leurs corps en se dépensant, en dépensant le surplus énergétique dont il est question ici. Cette dépense se retrouve figurée par plusieurs activités diverses. On pense en premier lieu à la danse.

La danse – que Michel Guérin qualifie de « *geste pur* »⁶³ ou le geste est vécu pour lui-même – fait partie de l'histoire du cinéma. Deux arts en mouvement qui se sont très vite rencontrés. Cassavetes à multiples reprises filme ses personnages danser. En effet des scènes de danse parsèment, *Husbands* et *Love Streams*. Elles sont généralement accompagnées de musiques et parfois du chant d'un ou des personnages. On pense notamment à : « *I dream of Jeannie with the light brown hair* » chanté et crié tour à tour par Jeannie, Richard et Freddie au début de *Faces* ou à « *Dancing in the dark* » chanté par Harry à la fin d'*Husbands*.

⁶² GUÉRIN, Michel. *Philosophie du geste*, Actes Sud Éditions, 2011, p. 95.

⁶³ Ibid., quatrième de couverture.

Dans les films de notre corpus, les scènes de danses sont tantôt des bulles d'intimité, refermées sur elles-mêmes, comme un temps de répit ou les corps retrouvent leur douceur. C'est l'évènement durant lequel la communication entre les êtres n'est plus problématique comme si le rythme partagé du corps permettrait de trouver une unité, une harmonie, une adéquation entre les êtres. La danse devient le moyen de communication privilégié comme un moyen de partager, d'interagir de donner une forme douce à l'afflux d'énergie chez les personnages. On pense notamment à celle réunissant Jeannie et Richard dans *Faces* après que Jim Mc Carthy, Joe et Stella partent de chez Jeannie, ou dans *Love Streams*, quand Robert rentre chez lui après que le beau-père de son fils Albie l'est battu. Dans cette dernière, malgré que la danse ne soit pas un temps de dépense énergétique prononcée, on note cependant la sous-exposition du plan où seul le jukebox amène sa lumière à la pièce. Nous discernons la forme des corps de Sarah et Robert mais nous ne les voyons pas. Ce plan amène une ambiance, mais est aussi présent pour le mouvement intérieur dont il fait preuve. C'est-à-dire deux formes de corps dansantes mettant en avant une gestuelle. Le corps devient l'évènement.



Figure 31. Robert et Sarah dansants.

Mais la danse devient aussi le lieu d'un déversement de forces marqué où le surplus énergétique des personnages vient s'exprimer. Dans ce dernier cas dont l'exemple le plus

flagrant de notre corpus est celui de la séquence de la boîte de nuit dans *Faces*. Dû au cadrage serré, nous mettant nous spectateurs devant une présence accentuée, les corps se retrouvent tous fragmentés. Ils se font canaux du flux qui les traverse, passage d'un élan d'une pure présence au monde. La caméra à l'image des corps enchaîne des panoramiques, figure énergétique du glissé. Ce qui prévaut c'est le mouvement, seul le mouvement, des corps, et de la caméra. La mise en scène devient ce qu'elle représente. La pensée n'a plus sa place, les mots non plus, nous n'entendons pas ce que dit Chet à Maria, ni ce que dit Louise, nous n'entendons rien de la séquence si ce n'est la musique qui bat. Les raccords perdront leur relation de causalité. Ce que nous pouvons voir à l'écran sera aussi altéré, les plans obstrués par des mains, des morceaux de corps. L'énergie et sa dépense est la seule chose qui prévaut dans cette séquence.

Ce qui vient mettre en relief cette dépense énergétique c'est aussi une avalanche de gestes, tous présents dans la prodigalité caractéristique des personnages cassavetiens. On pense à Richard et Archie et leurs nombreux gestes de la main et du doigt subordonné à leur parole, les coups échangés par les personnages ci et là, les accolades, les étreintes, les embrassades et les jeux joués⁶⁴. À cet égard, *Love Streams* nous paraît une fois de plus, plus mesuré. Les personnages principaux canalisent beaucoup plus leurs gestes, ils sont moins touffus, s'étendent moins inopinément dans le plan. À l'image de Sarah, la dépense énergétique s'illustre plus émotionnellement que physiquement. Cependant l'émotion est liée au corps et c'est ce qui causera les deux commotions de Sarah au long du film. Ainsi, cette prodigalité énergétique à travers les gestes physiques des personnages est plus présente dans *Faces* et *Husbands*. D'ailleurs dans ce dernier elle s'illustre – entre autres – par deux séquences de sport. Ces deux

⁶⁴ Dans *Faces* on pense à Freddie et Richard, reproduisant leur tour du lycée devant Jeannie, et dans *Husbands* au ballon invisible que se passe les personnages lorsqu'ils marchent dans la rue, et le concours de marche entre Archie et Gus qui suit. Ce que nous voulons dire c'est que le jeu est un des éléments caractéristiques de la vie et en est une expression.

séquences qui se suivent l'une à l'autre se placent en début de film précédant la séquence de la beuverie. La partie de basket est composée de deux plans. D'un plan long dans lequel la caméra effectue plusieurs panoramiques concomitamment aux aller et retour des personnages d'un bout du terrain à l'autre.



Figure 32. Archie, Gus et Harry jouant au basketball.

Il s'agit d'un des rares cadres larges de *Husbands* où on peut voir les personnages de pleins pieds. Ils étendent leur corps dans un espace clôt, mais qui ne les écrase pas. Ils s'y déploient. Le plan n'apporte aucune efficacité narrative. Il est là, pour l'énergie qui y est déployée à l'intérieur. Puis, dans le second plan relatant la partie de basketball⁶⁵, les protagonistes ne sont plus en mouvement, le cadrage se resserre comme si par le mouvement la liberté des personnages s'actualise et se manifeste à elle-même. Une certaine harmonie émane de cette dépense.

La séquence de la natation, de même que celle de la partie de basketball n'ont aucune efficacité narrative. Elle est bien plus découpée – composée de huit plans – exempte de tout dialogue, on entend seulement les bruits des mouvements des corps dans l'eau. Elle donne simplement une ambiance, un ton. Nous avons du mal à distinguer les protagonistes des uns des autres jusqu'à ce que la mise en scène les isole dans les plans. Si le cadrage est plus serré pour cette séquence, le fil sonore n'est que bruit, qu'énergie continue. Cette séquence est à

⁶⁵ Voir Figure 37, page 82 de notre mémoire.

l'opposé de celle de l'enterrement. Ici, si le silence est de mise, non en vue d'une intériorité des personnages comme pour la séquence de l'enterrement, mais bel et bien pour renforcer l'énergie qui s'extériorise des corps.

La dépense énergétique qui fait rage dans ces séquences, renvoient encore une fois au trop-plein des protagonistes, à leur « surplus » qui ne peut s'épanouir, et leur fait déborder les lignes dans lesquelles les processus de domestication et de socialisation les enferment. Cette dépense se fait par un retour au corps, un retour aux sensations de l'énergie qui le traverse dans des activités sportives telles que le basketball ou la natation. De même que les scènes de danse, dans ces séquences une harmonie semble s'installer entre les personnages comme si les problèmes de communication, les tensions, les passions tristes n'étaient qu'enfin de compte que les conséquences d'une « utilisation inadéquate » de son corps. Car c'est bel et bien par un retour au corps et aux flux qui le traversent, à cette intimité de la vie qui passe, qui circule dans le corps que les personnages s'expriment. Toutefois cette dépense énergétique des personnages faisant toujours preuve et épreuve de leur vitalité amène inexorablement des moments d'épuisements.

2. Un mouvement intérieur

a. Euphorie, dysphorie, dépense, brisure et épuisement

Rappelons la thèse de Jean-Baptiste Thoret dans son ouvrage Le cinéma américain des années 1970. Il distingue deux phases durant cette période. Un premier moment de dépense (1967-1971) puis un second d'épuisement (1972-1979)⁶⁶.

À la vision des films de notre corpus, un rythme similaire semble être insinué. Ce ne sera plus à travers une grande décennie, mais à l'intérieur même des films. C'est-à-dire que *Faces*, *Husbands*, et *Love Streams* sont parcourus par ce rythme en deux temps dans lequel l'épuisement succède à la dépense. Si nous gardons ces deux termes pour caractériser l'état du corps, nous préférons utiliser les termes d'euphorie et son antonyme dysphorie pour caractériser les interactions entre les personnages puisqu'ils sont plus à même de signifier un flux, un état vibratoire ou l'énergie dégagée est plus ou moins harmonieuse.

Tout d'abord, dans *Faces*, ces moments d'euphorie où les vibrations semblent harmonieuses succèdent à des moments dysphoriques. Si nous pensons à la deuxième séquence du film, celle où Richard, Freddie et Jeannie se retrouvent chez cette dernière, l'énergie circule entre les personnages, ils sont saouls, dansent, chantent et déconnent jusqu'au moment où Freddie vient « casser l'ambiance ». Ce motif se répète plusieurs fois au long du film, durant lequel les choses semblent bien tourner jusqu'au moment, et ce inopinément, le fil se brise, l'ancienne harmonie disparaît au profit d'une tension palpable entre les personnages. Soit la séquence se termine (C'est Richard qui part de chez Jeannie après les propos de Freddie, c'est encore Richard qui appelle Jeannie devant sa femme et la laisse seule à la maison), soit

⁶⁶ THORET, Jean-Baptiste, *op. cit.*, p.33.

l'harmonie réussit à s'installer de nouveau entre les personnages sans pour autant que la séquence change (quand Richard fait croire à Jim Mc Carthy qu'il est directeur d'une grande entreprise, c'est Maria qui reste seule avec Chet malgré les diverses tensions rencontrées lors de la soirée avec ses amies dans son salon). Cependant si l'harmonie refait surface c'est seulement jusqu'à sa prochaine rupture (c'est Maria qui fait une tentative de suicide, Richard qui se bat avec Jim Mc Carthy, Richard qui surprend Chet). À cet égard, la séquence la plus représentative de cette idée est celle représentant Richard et Maria dans leur lit. Ils rient, s'embrassent, Richard énonce blague sur blague. Tout semble harmonieux et détendu. Puis tout à coup, une brisure de ton intervient inopinément. Richard se lève et annonce son intention de divorcer. Toutefois dans *Faces*, ces moments ne sont pas parallèles à l'épuisement des corps. Ceux-là s'écroulent seulement à la fin, que ce soit par la tentative de suicide de Maria, ou quand le corps de celle-ci et de Richard sont étendus dans les escaliers. Ce repos est bref, et les corps des personnages se lèvent déjà pour sortir du cadre.

Husbands fonctionne de la même manière, et ce plus. On pourrait résumer ce film à une suite d'euphorie et de « gueule de bois » qui se répètent tel un mouvement cyclique. Un premier temps d'accélération, d'euphorie, d'entraînement, d'interactions, ou l'énergie émane jusqu'à un point culminant, puis, une fois ce point atteint, l'énergie retombe tout de go. Pensons à la première séquence du film qui comme nous l'avons dit précédemment est une suite de photogrammes. Un « *cut* » abrupt vient interrompre la musique jazzy dans son élan sans aucune transition. On passe d'une tonalité majeure à une tonalité mineure. De la joie à la tristesse. De l'après-midi ensoleillé au bord d'une piscine au cimetière, et comme on peut le voir dans notre seconde vignette de notre trente-troisième figure, Harry se retrouve isolé par le cadre.



Figure 33. Gus demandant à Archie s'il a du feu. Harry accompagnant la vieille dame à l'enterrement se trouve devant eux et se retourne à l'appel d'Archie.

Puis l'énergie circule à nouveau entre chacun d'eux, et atteint son point culminant lors du concours de chant dans le bar.



Figure 34. Archie, Gus et Harry dans le même cadre, pendant un moment de dépense.

De même après une nouvelle brisure quand tous sont en route pour leur travail après avoir refusé la proposition de Harry de partir, Harry est une nouvelle fois mis de côté jusqu'à qu'une harmonie refasse surface.



Figure 35. Archie et Gus face à Harry quand l'harmonie entre eux trois bat de l'aile.



Figure 36. Encore une fois, Gus et Archie apparaissent dans le même cadre tandis que Harry est isolé dans le sien dans un moment dysphorique.

C'est ce même motif que nous retrouvons tout au long d'*Husbands*. Pour notre propos, la séquence du casino est la plus représentative. Le croupier et les autres participants sont hors-champ. Seuls les trois protagonistes sont cadrés. Ils s'échauffent, plaisantent, l'énergie de l'un est transmise dans l'autre. Ils se touchent, se chamaillent, ils commencent à parler fort, à rire, à crier, à applaudir. Puis, tout à coup ils perdent la totalité de leur mise. L'énergie retombe d'elle-même. Plus que la mise en scène, c'est sur le jeu d'acteur que repose ce mouvement énergétique. Le montage d'*Husbands* enchaîne ces moments d'excitations, à des moments d'épuisement et de tension. Ce mouvement, de haut en bas, ne sera qu'interrompu qu'à la fin du film quand Gus et Archie décideront de rentrer chez eux en laissant Harry à Londres.

De la même manière que *Faces*, le corps marque son épuisement quand il se retrouve au sol.



Figure 37. Harry, Gus et Archie après avoir joué au basketball soufflant.



Figure 38. Les corps allongés d’Archie, de Harry et de Gus (dont on peut voir le pied) après être arrivés à Londres dans un hôtel.

Mais ces phases de repos ne durent pas, elles sont épisodiques, et le corps retrouve son étendue verticale très vite.



Figure 39. Plan succédant à notre trente-septième figure. Les corps abattus retrouvent vite leur allure verticale.

L’épuisement des corps est aussi marqué dans *Husbands* par la scène où Gus et Archie vomissent leur corps, à bout, victimes d’un trop-plein. L’épuisement comme cause logique à l’excès.

Si *Loves Streams* ne semble pas suivre ce schéma rythmique d’euphorie et de dysphorie, les corps eux, s’abattent. C’est Sarah qui tombe en commotion par deux fois, épisodes marquant l’épuisement soudain de son corps qui se trouve incapable à supporter la décision de sa fille et la réaction de Robert quand sa maison se retrouve remplis d’animaux divers et variés.

L'épuisement du corps de Robert sera lui marqué par son alcoolisme. Son corps se retrouve épuisé à travers le trop-plein d'alcool qui passe en lui. Il tombe une première fois dans les escaliers devant chez Susan du fait de son état d'ébriété avancé. Puis il tombe une deuxième fois, mais ce n'est plus une chute physique, ce sera un épisode délirant où il croit voir un homme à la place de son chien. Cette scène annonce le prodrome d'un délirium tremens. Sur ce point, il est important de préciser que nous considérons, l'état de conscience ordinaire comme un état du corps. Ainsi, si ce n'est pas une chute physique à proprement parler, il s'agit pourtant d'un effondrement, d'un moment d'épuisement du corps à travers les réseaux neuronaux et synaptiques qu'il abrite. Notons aussi, chez Sarah ou Robert, c'est l'excès qui provoque ces chutes soudaines. L'excès d'alcool chez Robert, et l'excès d'amour chez Sarah.

Chacun des personnages principaux des films de notre corpus traverse une crise personnelle. Le flux de sentiment qui les traverse ne correspond pas aux structures du langage ni à celles de la société. C'est en cela qu'ils sont liés. Ils sont l'expression d'une force vivante qui ne se laisse pas réduire par des cadres ni par des fonctions sociales. Ils sont victimes d'un surplus de vie en eux, d'un mouvement intérieur trop grand qui ne peut que les dépasser. C'est pourquoi nous allons questionner cette notion de vie, celle relatée dans le cinéma, mais aussi dans les corps.

b. La vie

La voix, l'action du corps, ses mouvements, sa dépense, sa gestuelle, son épuisement, ses émotions sont tous l'expression d'une énergie circulant dans le corps. Mais tous ne sont pas indépendants du corps, au contraire, ils ne sont possibles que par l'existence de celui-là. En ramenant le corps sur le devant de la scène, c'est aussi redonner au cinéma une place à la vie.

Cette idée de vie prend différentes formes distinctes. D'abord, c'est la vie dans sa généralité, dans sa quotidienneté. Nous avons déjà souligné l'influence de documentariste tel que Lionel Rogosin ou du néoréalisme sur le travail de Cassavetes. Ainsi, dans les films de notre corpus, ce qui est raconté, ce sont des événements minimes n'affectant qu'un groupe social déterminé, un bout de vie personnelle de personnages d'une « *middle class* » pour *Faces* et *Husbands* et d'une classe plutôt favorisée dans *Love Streams*.

Cet aspect de la vie de tous les jours, autre qu'une simple thématique des films, est renforcé par la présence de dialogues lacunaires et confus, par le refus du condensé donnant lieu à une primauté de l'instant ou la durée se fait pure, et par l'irrésolution prégnante (d'une vérité jamais atteinte une bonne fois pour toutes) d'une intrigue. Et plus généralement par ce défaut de narrativité dont nous avons établi les grandes lignes dans notre première partie.

Remettre cette vie-là sur les devants de la scène, une vie sans grande intrigue, sans fantasme policier, sans grands destins, où l'enjeu n'est pas celui d'une quête, ni celui de la découverte du meurtrier, ni celui d'un sauvetage, mais celui de l'existentialité des êtres et de leur incommunicabilité n'est pas sans conséquences. En effet, dans ce type de cinéma, il ne s'agit pas d'inventer un monde dans un monde. Ce type de cinéma ne prend pas de contre-plongée sur le monde. Le cinéma vient de la vie, d'une réalité plus commune peut-on dire et c'est sur ce socle qu'il prend ses bases :

« *Je n'ai, personnellement, jamais vu quelqu'un qui sorte de je-ne-sais-où et qui fasse exploser la tête du premier venu. Pourquoi ferais-je donc des films là-dessus ? Mais j'ai rencontré beaucoup de personnes qui se détruisaient à petit feu.* »⁶⁷

Ainsi, on peut en déduire plus précisément, que le cinéma de Cassavetes part de sa vie telle qu'il la vit, telle qu'il la connaît. Nul fantasme, nul idéalisme prennent part dans *Faces* ou *Husbands*. Ce sont des films très terre à terre, sans concessions, ni pour ce qui y est dit, ni pour les personnages. Les héros n'existent pas chez Cassavetes. Ce sont simplement des protagonistes qui n'ont aucun exploit à revendiquer, dépourvu de quêtes, dont aucune rédemption, aucune résolution ne les attend. D'ailleurs Cassavetes critique cette attitude qui tend à idéaliser l'homme : « *Aujourd'hui, le cinéma ne montre qu'un univers de rêve, il a perdu le contact avec les hommes tels qu'ils sont vraiment.* »⁶⁸ On comprend qu'en disant cela, il tend à soutenir que son propre cinéma reprend contact avec ce que sont vraiment les hommes⁶⁹. Mais plus que de redonner une autre idée de l'homme à travers ses films c'est aussi tout un monde qui va se redéfinir. Les films de Cassavetes ne dessinent pas une entité symétrique dans laquelle le monde est d'une cohérence limpide. S'ils forment un tout, c'est un tout plutôt chaotique, qui donne l'image d'un monde fait d'aspérités, en relief, dont des vitesses, des intensités, des flux, des vibrations le parcourent de long en large. Un monde où la sensation d'être au monde est première. Et que ce soient à travers ces lambeaux de visages, ces « friches corporelles » ciselées par les multiples plans décadrés et obstrués, ces dialogues lacunaires, ces impulsions folles, ces déambulations, le montage heurté, l'irrésolution prégnante, on ne peut pas dire que les films de notre corpus forment des systèmes pourvus d'une logique formelle. Au contraire ils sont en

⁶⁷ CASSAVETES, John, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁹ Bien sûr, on peut se dire que cette attitude est discutable, car il s'agit encore là (dans son propos) d'une idée de l'homme.

rupture avec le système de la tradition cinématographique telle qu'elle a pu exister. Ils ouvrent, avec eux, une perspective que le cinéma n'avait jusqu'alors pas connue.

Ainsi, par ce refus du « *bigger than life* », d'un cinéma fantasmagorique et hautain, du cinéma du rêve, ou l'ici-bas est nié en vue d'un idéalisme profond, nous retrouvons une célébration de l'humain tel qu'il est, sans fioritures, sans idéaux, sans arrière monde et redonne à la vie son éclat brut. Toutefois, à travers la mise en scène, une certaine grandeur demeure. Celle-ci se tient là dans ces corps tendus droits. Il s'agit de l'expression des puissances de la vie. En effet, plus fondamentalement que le corps et ses expressions, c'est le mouvement intérieur qui le parcourt. C'est bien cette énergie primordiale qui vient donner au corps tout son débordement des cadres. C'est celle-ci qui le rend hirsute. Cet élan, ce dynamisme premier, cette vitalité qui est célébrée à travers tous ces instants de dépense. Elle ne peut se réduire qu'au corps, car elle n'est saisissable qu'à travers une corporéité qui se fait matière.

C'est dans cette perspective que nous défendons l'idée d'un « vitalisme cinématographique », ou plutôt rapprocher la doctrine vitaliste d'une esthétique cinématographique. C'est comme si à travers les corps, la caméra traquait la pulsion interne des êtres, mais celle-ci n'est pas seulement, immobile, la caméra est elle aussi dirigée par un être avec sa propre pulsion. De par ses mouvements elle participe à la danse, au rythme, à la dynamique car elle-même prise dans les bras d'un et du vivant.

La vie a besoin d'une matérialité pour se faire vivante. C'est tout le paradoxe de la vie. Elle s'exprime à travers une matérialité, mais reste pourtant insaisissable⁷⁰. Cette matérialité est incarnée – entre autres⁷¹ – par le corps. De ce point de vue, le corps serait un canal, un

⁷⁰ Du moins jusqu'à aujourd'hui... en attendant les avancées du transhumanisme si celui-ci arrive à ses fins, ce que nous pouvons en douter.

⁷¹ Il semblerait que c'est l'ensemble de la matière qui est vivante est engendré par ce fait des êtres minéraux, végétaux et animaux. L'homme comme le corps n'est pas un empire dans un empire.

réceptacle spécial, puisqu'il participerait lui-même au processus qu'il tend à accueillir. Le corps est l'organisation⁷² la structure par laquelle la vie humaine est rendue possible.

Ainsi cette irréductibilité vitale s'inscrivant à travers le corps s'illustrerait à l'écran par ces corps trop grands pour le cadre qui les enferme, par cette proximité avec les sujets filmés rendus par un cadrage serré – comme si au plus près des corps nous serions à même d'y percevoir leur secret –, par cette prééminence de l'instant qui devient la mesure irréductible de la vie actualisée, par ces mouvements de caméra comme éprises des corps qu'elle filme dans leurs mouvements, dans leurs danses. C'est cette deuxième idée de vie, dans sa vitalité, dans sa puissance, dans son mouvement, dans son action qui est célébrée à travers les corps des personnages cassavetiens.

De ce point de vue, l'idée de vie rejoint notre idée de débordement, de surplus. « *Le corps est l'instrument, mais c'est aussi l'espace vivant d'un lien à l'être qui le dépasse* »⁷³ Ce premier excès énergétique, serait celui de cette vie, vue comme un débordement, un surplus du corps permettant son animation. Car la vie, quand bien même organisée à travers des organismes, ne reste jamais close sur elle-même. Sa tendance à l'évolution, à la mutation, à son adaptation le montre. Elle se fait mouvement.

Cette idée peut sembler désuète. Les grandes heures vitalistes semblent loin derrière. En effet d'après la biologie moléculaire et ses découvertes comme l'ADN par exemple, tout porte à croire que le vivant est codé, programmé. Cependant, nous pouvons répondre qu'il s'agit du vivant et non de la vie. Et si cette dernière n'est pas séparable du vivant, les origines de ce dernier demeurent à l'heure actuelle inconnues.

⁷² Dans le sens que le corps est un organisme organisé composé d'organes.

⁷³ SIBONY, Daniel. *op. cit.*, p. 137.

Une troisième et dernière idée liée à cette idée de vie, c'est qu'à travers les films de notre corpus, par la réaffirmation d'un monde sensible prônant un retour à la terre loin des arrières mondes, par cette expression de la vie dans son action à travers l'hommage au corps vivant et à ses possibles de mouvement, de vitesse, de repos, par ces débuts et fins de films en mouvement ou l'énergie se fait droite et non segment, les films de Cassavetes sont comme des appels à la vie, qui elle se fait présence toujours ici.

Conclusion

En nous appuyant sur l'idée de Jean-Baptiste Thoret qui définit l'énergie comme le moteur du cinéma américain des années soixante-dix, et qui scinde le nouvel Hollywood en deux périodes distinctes dont un moment euphorique, puis un moment de désenchantement, un moment de dépense, puis celui de l'épuisement, nous avons proposé une lecture de *Faces*, de *Husbands* et de *Love Streams* basée sur l'idée d'excès énergétique. Nous avons conçu cet excès comme la pierre angulaire de l'esthétique de ces films. Celle-ci est permise dès le départ par le processus de création. En effet, l'adoption d'un scénario plastique que nous avons qualifié « d'ouvert » et d'une technique cinématographique soumise au vivant – c'est-à-dire à l'acteur et à l'émotion qu'il dégage – affecte toute la narrativité et ses normes. Celle-ci se caractérise désormais par la présence de déviations agissant comme des ouvertures fortuites à l'intérieur d'elle-même, mais aussi par le refus du condensé qui donne une prédominance à l'instant, et par la priorité des sens sur le sens dans la mesure où les films ne cherchent pas seulement à transcrire une histoire, mais du sensible, des sensations, bref ce que nous pouvons nommer « percepts ».

Cette idée de surplus énergétique se retrouve aussi esthétisée dans le cadre à travers son débordement et à l'intérieur de celui-ci par sa surcharge. Le montage comme partie intégrante de l'esthétique est lui-même affecté par ses limites, c'est-à-dire les débuts et les fins des films marquent la continuité d'une précédente action et ouvrent sur une action future. Les films ne se font pas contenus énergétiques, mais plutôt vecteurs⁷⁴. D'autre part, c'est à l'intérieur du montage que l'idée d'excès énergétique vient s'exprimer. Que ce soit par la soudaineté des raccords, par la présence de faux-raccords qui viennent une de fois de plus outrepasser les

⁷⁴ Cette idée est d'autant plus renforcée par la troisième idée de la vie que nous avons développé en troisième partie, en considérant les films de notre corpus comme des appels à vivre.

normes cinématographiques, par la présence de séquences dont la longueur est abusivement disproportionnée par rapport à d'autres, et celle de plans agissants comme des micro-déviations au sein du montage.

Puis, nous avons considéré le corps comme lieu le plus proche du lieu originare de ce surplus énergétique. D'abord à travers ses expressions, comme la voix, nous avons soutenu l'idée que dans les films de notre corpus la rationalité des discours est parfois insuffisante pour contenir cet excès contenu dans le corps. Ainsi, les personnages auront recours, aux chants, aux cris, aux jeux de mots, aux blagues, aux rires, aux toux pour retrouver une adéquation avec l'excès qui git à l'intérieur d'eux. Plus loin nous avons envisagé le geste comme une des expressions de cet excès, dans la mesure où les corps des personnages ne peuvent s'empêcher de faire état de présence de leur propre vitalité, comme un test continu, celui d'être en vie, de se savoir en vie par cette double action qui est celle du « j'éprouve », et du « je peux ». Cependant, cette dépense appelle indubitablement l'épuisement – le corps n'étant pas une machine⁷⁵. De ce point de vue, nous avons repéré au sein des films un mouvement cyclique qui semble opéré. De l'euphorie à la dysphorie, de la dépense à l'épuisement. Nous pouvons ajouter que ce motif cyclique appelle lui aussi à une certaine continuité. Dans un dernier moment, nous avons développé l'idée d'un « cinéma vitaliste » dont les critères seraient d'abord celui d'un cinéma qui à affaire avec la vie, puis d'un cinéma qui exprime la vie – en ce sens nous avons dressé une parallèle entre cet excès énergétique et la nature excédante de la vie dans son phénomène, dans son débordement du corps en soulignant ce paradoxe, matérialisée par des corps, ce serait-elle, la vie, qui permettrait « le vivant » de ces mêmes corps – et d'un cinéma qui ne se clôt par sur lui-même mais ouvert et qui appelle à vivre.

⁷⁵ De là vient tout notre égard pour le vitalisme.

Toutefois au long de cette étude nous avons émis ci et là l'idée que *Love Streams* ne s'inscrit pas complètement dans cette logique d'esthétique du surplus. Bien que nous puissions rapprocher ce film des deux autres, notamment par son début, et sa fin dressant une continuité par l'ouverture, les corps comme plus sages sont mieux cadrés, le cadrage moins serré, ce film ne comporte ni la même vitesse, ni la même fureur que les deux premiers. Il nous paraît beaucoup plus construit. Les tremblements du cadre ont laissé place à des cadres plus posés, à une certaine fixité. L'excès d'énergie ne réside plus que dans les mouvements émotionnels des personnages, cet amour trop fort pour Sarah, et ce besoin d'éprouver son corps, encore et encore, par l'alcool pour Robert. Les gestes sont moins vifs, l'élan moins brut. Par rapport aux deux autres films de notre corpus, *Love Streams* se fait moins sensoriel. La puissance d'exister se fait moins ressentir. Si elle demeure dans le personnage de Sarah par sa fantasque fougue, il nous semble que chez Robert cette puissance du vivant se soustrait à une résignation. Il faut dire que l'époque n'est plus la même, les rêves d'une partie d'une génération se sont abattus. Les années quatre-vingt sont marquées par l'arrivée de Reagan au pouvoir, après « la gueule de bois » des années soixante-dix, c'est l'Amérique conservatrice qui s'impose et par là même c'est l'avènement de la finance et de sa prochaine contamination à toutes les sphères de la société, c'est aussi l'apparition de la vidéocassette et de la prétendue mort du cinéma. L'époque n'est plus la même, les espoirs qu'elle porte non plus, son rythme est différent, le bouillonnement des années soixante est définitivement derrière. Après tout, Cassavetes n'a pas le même âge, la vieillesse amène avec elle une certaine forme d'inertie, la dépense une certaine forme d'épuisement, *Love Streams* n'a pas la même force, la même vigueur, le même caractère impulsif que *Faces* ou *Husbands*.

Si notre étude nous a permis d'analyser *Faces*, *Husbands*, et *Love Streams* avec pour idée directrice l'idée d'un surplus énergétique qui viendrait s'exprimer par l'esthétique de ces films, nous n'avons pas abordé une question qui à notre connaissance n'a jamais été abordée

concernant le cinéma de Cassavetes qui est celle de la violence. En effet la violence se rapporte au corps et est continuellement présente dans le cinéma de Cassavetes. On pense notamment à *The Killing of a Chinese Bookie, Gloria* (1980), mais sans aller jusqu'au meurtre d'un ou de protagonistes, les personnages de Cassavetes sont des personnages violents. On se souvient de la baffe de Richard à Maria dans *Faces*, ou encore de la violence d'Harry envers sa femme dans *Husbands*. Et si des coups ne sont pas donnés, une violence intérieure réside dans les personnages de Cassavetes à travers leurs émotions, leurs gestes et leurs intonations. On peut rapprocher la violence de notre idée de surplus énergétique et avec elle de la notion de dépense.

Les personnages cassavetiens sont toujours en crise perpétuelle, comme si les structures de nos sociétés étaient inadéquates à cette puissance d'exister résidant en eux. La sérénité, la quiétude n'est pas de ce monde, c'est pourquoi les corps sont tant agités. Ce surplus porté par les corps est difficilement canalisable puisqu'il est trop fort et de ce fait peu maîtrisable. Il faut dire que les structures sociales compriment les existences, organisent les corps, régulent les sentiments, norment des comportements. L'expression de la puissance d'être passe par une lutte et ainsi par une certaine violence⁷⁶.

De plus, avec cette étude, nous avons émis une analogie entre la vie et l'excès. La vie aurait une nature excessive. Cette idée rejoint la conception de Nietzsche pour qui la vie serait au plus intime de son essence, une puissance. Cependant cette puissance voudrait s'excéder. Autrement dit la vie ne se suffit pas à elle-même. La théorie de l'évolution va dans ce sens, mais plus proche de nous, ce besoin de se dépasser qui figure à l'intérieur des hommes :

⁷⁶ Qu'elle soit physique ou intérieure (émotionnelle)

« [...] et c'est bien en raison de cet éternel besoin de soi, c'est-à-dire de cette nécessité interne de se surmonter soi-même, qu'il y a toujours « dans l'homme et dans l'humanité une force immense qui veut se dépenser, créer [...]. »⁷⁷

Que ce soit à travers la découverte de nouveaux territoires, le dépassement de certains records, cette volonté de découvrir, l'épanouissement de l'homme résiderait dans la sur-vie⁷⁸ et non dans sa survie⁷⁹. Cette éthique est – dans son extrême – parfaitement illustrée par la vie de pratiquants de sports extrêmes. Chez eux on peut dire que cette tendance de la sur-vie est plus forte que la « simple » volonté de vie. S'il s'agit d'un exemple quelque peu grossier, il est utile dans l'image qu'il renvoie. Notons que chez Nietzsche cette tendance à la sur-vie de la vie s'exprime partout, et chez chacun puisqu'elle « est l'essence la plus intime de l'être ».

Dans cette perspective de lier la vie à l'excès quelle serait la place de l'art ? Comment penser l'art en rapport à la vie ? On comprend bien que l'art n'a pas à simuler la vie. Ceci serait l'apanage de la réalité virtuelle qui s'insinue peu à peu dans nos sociétés. Dans notre perspective l'art n'a pas à être une évasion fugitive, un paradis artificiel, un soin palliatif à la condition humaine, il serait plutôt l'expression des puissances de vie.

« Pour faire quelque chose pour écrire un livre ou faire un tableau où il y ait de la vie, il faut être soi-même bien vivant ⁸⁰ ». Cette citation peut paraître redondante, mais mise en relation avec ce que nous venons d'évoquer, l'artiste serait celui que les puissances de vie excèdent, et l'art qu'il nous fait parvenir serait alors la trace de cette dépense. L'art ne se circonscrit plus aux activités artistiques, mais à toutes activités amenant avec elles ou à l'intérieur d'elles une sur-vie. Toutefois ces considérations philosophiques peuvent nous

⁷⁷ AUDI, Paul. *Créer, Introduction à l'esth/éthique*, Éditions Verdier, 2010, p. 67.

⁷⁸ « Sur-vivre [...] signifie vivre au-dessus de ses moyens » in *Ibid.*, p. 66.

⁷⁹ Cette observation de Paul Audi qui la reprend à Nietzsche est tout à fait intéressante en raison des temps actuels. En effet, nous dépensons plus de ressources que ce que « peut produire » la planète actuellement. Cependant, chez Nietzsche, il s'agit « d'excéder ce qu'on peut » et non de glorifier un consumérisme fatal.

⁸⁰ VAN GOGH, Vincent. *Correspondance complète III*, Gallimard-Grasset, 1960, p. 20.

sembler éloignées de l'art cinématographique. Nous pouvons dire simplement que remettre la vie au cœur du cinéma passe d'abord par la désacralisation l'image. Cette désacralisation n'est peut-être au fond qu'une question de posture. Nous sommes tellement habitués à ce que l'image nous donne envie à des fins consuméristes, en nous enfermant dans des représentations illusoires par la capture et la déviation de nos désirs, nous perdons la considération de l'en-vie, ce fait simple d'être en vie dans le « phénomène vie » et des possibles qui s'y tiennent.

« *Le sentiment qu'une œuvre d'art ne se réduit pas à offrir le bonheur, comme disait Stendhal élogieusement repris par Nietzsche, mais aussi, et peut même avant tout, à donner sa chance à la vie.* »⁸¹

Dans ce sens un cinéma vivant serait celui d'un cinéma qui ne cesserait de nous rappeler à nos possibles, et non à des formes de comportements formatés par les lignes dures et souples qui nous tracent. Ce serait un cinéma qui se fait ligne de fuite, brèche ouverte, et aurait seulement pour but de donner à *éprouver* et à *pouvoir* davantage.

⁸¹ AUDI, Paul. *Créer, Introduction à l'esth/éthique*, Éditions Verdier, 2010, p. 65.

Bibliographie

Ouvrages portant spécifiquement sur le cinéma de John Cassavetes :

- AMIEL, Vincent, *Le corps au cinéma, Keaton Bresson, Cassavetes*, Presse Universitaire Française, Paris, 1998.
- ABBAL, Odon, ASSAYAS, Olivier, BUTEL, Michel, CARNEY Ray, CASSAVETES John, DELACROIX Annick, GASQUET Pascal, PITIOT Pierre, VALENTE Martin, *John Cassavetes*, Éditions LettMotif, La Madeleine, 2014.
- BRENEZ, Nicole, « *Shadows* » de John Cassavetes, *études critique*. Éditions Nathan, Paris, 1996.
- CARNEY, Ray, *Cassavetes on Cassavetes*, Faber & Faber, London, 2001
- CARNEY, Ray, *The films of John Cassavetes : Pragmatism, Modernism, and the Movies*, Cambridge University Press, New-York, 1994.
- CASSAVETES, John. *Autoportraits*, Édition de l'Étoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1992.
- CHARITY, Tom, *John Cassavettes: Lifeworks*, Omnibus Press, London, 2001.
- JOUSSE, Thierry, *John Cassavetes*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1989.
- MOUELLIC, Gilles, *Meurtre d'un bookmaker chinois de John Cassavetes : Strip Tease*, Yellow Now, Paris, 2017.

Ouvrages généralistes sur le cinéma :

- AMIEL, Vincent, *Esthétique du montage*, Éditions Armand Colin, Malakoff, (4^e édition revue et augmentée) 2017.

- BALÁZS, Béla, *Le cinéma*, Éditions Payot, Paris, 1979.
- JULLIER, Laurent, *L'analyse de séquences*, Éditions Armand Colin, Malakoff, (4^e édition refondue) 2015.
- STRAUSS, Frédéric, *Conversations avec Pedro Almodovar*, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1994.
- THORET, Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 70*, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, Paris, 2006.
- VOGLER, Christopher, *Le guide du scénariste : La force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque*, Éditions Dixit, Paris, 2013.

Autres ouvrages divers.

- ANSAY, Pierre, *36 outils conceptuels de Gilles Deleuze*, Couleur livre asbl, Bruxelles, 2015.
- AUDI, Paul. *Créer, Introduction à l'esth/éthique*, Éditions Verdier, Paris, 2010.
- AUDI, Paul, *L'ivresse de l'art, Nietzsche et l'esthétique*, Le Livre de poche, Paris, 2005.
- CANGUILHEM, Georges, *La connaissance de la vie*, Vrin, Paris, 2000.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 2008.
- DELEUZE Gilles, *Pourparlers 1972-1990*, Les éditions de minuit, Paris, 2003.
- EHRENBERG, Alain (dir.), *Individus sous influence : Drogues, alcools, médicaments psychotropes*, Éditions Esprit, Paris, 1991.
- GUÉRIN, Michel, *Philosophie du geste*, Actes Sud Éditions, Paris, 2011.

- JÜNGER, Ernst, *Approches drogues et ivresses*, Éditions de la Table Ronde et Christian Bourgois, Paris, 1973.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et non-sens*, Éditions Gallimard, Paris, 1996.
- NANCY, Jean-Luc, *L'ivresse*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le crépuscule des idoles*, Éditions Gallimard, Paris, 1974.
- PLATON, *Le Banquet*, Éditions Flammarion, Paris, 1998.
- SIBONY, Daniel, *Le corps et sa danse*, Éditions du Seuil, Paris, 1995.
- VAN GOGH, Vincent, *Correspondance complète III*, Gallimard-Grasset, Paris, 1960.

Thèses et mémoires :

- BAUDÉAN, Romain, *Les enjeux de la caméra portée, Un dispositif qui fait bouger le cinéma*, Mémoire de fin d'études et de recherche sous la direction d'Yves Cape, ENS Louis-Lumière, 2010.
- CHUNG, Lak-Kil, *La force poétique dans la vie quotidienne à travers le cinéma de John Cassavetes*, Thèse de doctorat en cinéma, télévision et audiovisuel sous la direction de Daniel Serceau, Université Paris Sorbonne, 2005.
- HOLT, Raphaël, *Le cinéma de l'imprévisible*, Mémoire de fin d'études et de recherche sous la direction d'Yves Angelo, ENS Louis-Lumière, 2011.

Articles de périodiques :

- BERGMAN, Ingmar. *Chacun de mes films est le dernier*, Cahiers du cinéma n° 100, Octobre 1959, p. 44-54.

- LABARTHE, André S., *Une manière de vivre*, entretien avec John Cassavetes, Cahiers du cinéma, n° 205, Octobre 1968, p. 34-38.
- MARCORELLES, Louis, *Entretien avec John Cassavetes*, Cahiers du cinéma, n° 289, Juin 1978, p. 45-48.
- SCORSESE, Martin, *Ida Lupino, John Cassavetes, Glauber Rocha, trois portraits en forme d'hommage*, Cahiers du cinéma, n° 500, Mars 1996, p. 56-59.
- SIMSOLO, Noël, *Note sur le cinéma de John Cassavetes*, Cahiers du cinéma, n° 288, Mai 1978, p. 67-68.

Sitographie

- BOUSSAGEON, Alexandre, *Martin Scorsese à sa fille Francesca: "Si mon ami et mentor, John Cassavetes, était encore en vie..."*, 12 Janvier 2014, [consulté le 20 Mars 2019], Disponibilité sur <https://www.nouvelobs.com/cinema/20140112.CIN1149/martin-scorsese-a-sa-fille-francesca-si-mon-ami-et-mentor-john-cassavetes-etait-encore-en-vie.html>
- CHESTER, Ronny, *Husbands*, 10 Avril 2012, [consulté le 6 Avril 2019]. Disponibilité sur <http://www.dvdclassik.com/critique/husbands-cassavetes>
- LACUVE, Jean-Luc, *Husbands*, 13 Mars 2012, [consulté le 6 Avril 2019]. Disponibilité sur <https://www.cineclubdecaen.com/realisat/cassavetes/husbands.htm>
- LACUVE, Jean-Luc, *Love Streams*, 2 Mai 2010, [consulté le 8 Avril 2019]. Disponibilité sur <https://www.cineclubdecaen.com/realisat/cassavetes/husbands.htm>
- MANILEVE, Vincent, *Infographie. Ce que votre choix de place au cinéma dit sur vous*, 11 Mai 2016, [consulté le 20 Avril 2019]. Disponibilité sur <https://www.slate.fr/story/117929/infographie-choix-place-cinema-qui-vous-etes>
- REYRE, Fabien, *Faces*, 10 Juillet 2012, [consulté le 8 Avril 2019]. Disponibilité sur <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/faces/>
- SHAÏMI, Gustave, *Faces, vous*, 28 Mars 2011, [consulté le 6 Avril 2019]. Disponibilité sur <https://www.courte-focale.fr/cinema/analyses/faces/>

Filmographie

Corpus :

Faces (1968)

Réalisation : John Cassavetes

Scénario : John Cassavetes

Photographie : John Cassavetes, Al Ruban, George Sims

Montage : John Cassavetes, Al Ruban, Maurice McEndree

Producteurs : John Cassavetes, Maurice McEndree

Musique : Bo Harwood

Interprétation : John Marley (Richard Forst), Gena Rowlands (Jeannie Rapp), Lynn Carlin (Maria Forst), Seymour Cassel (Chet), Fred Draper (Freddie), Val Avery (Jim McCarthy), Dorothy Gulliver (Florence)

Durée : 129 mn

Husbands (1970)

Réalisation : John Cassavetes

Scénario : John Cassavetes

Photographie : John Cassavetes, Victor Kemper, Mike Chapman

Montage : John Cassavetes, Peter Tanner

Producteurs : Al Ruban, Sam Shaw

Musique : Ray Brown

Interprétation : Ben Gazzara (Harry), Peter Falk (Archie), John Cassavetes (Gus), Jenny Runacre (Mary Tynan), Jenny Lee Wright (Pearl Billingham), Noelle Kao (Julie), Leola Harlow (Leona)

Durée : 140 mn

Love Streams (1984)

Réalisation : John Cassavetes

Scénario : John Cassavetes, Ted Allan

Photographie : John Cassavetes, Al Ruban

Montage : John Cassavetes, George Villasenor

Producteurs : Manahem Golan, Yoram Globus

Musique : Bo Harwood

Interprétation : Gena Rowlands (Sarah Lawson), John Cassavetes (Robert Harmon), Diahnne Abbott (Susan), Seymour Cassel (Jack Lawson), Margaret Abbot (Margarita), Jakob Shaw (Albie Swanson), Joan Foley (Judge Dunbar), Risa Martha Blewitt (Debbie Lawson) Doe Avedon (Mrs. Kiner)

Durée : 141 mn

Corpus élargi :

Filmographie de John Cassavetes :

- SHADOWS, réal. scénario. : John Cassavetes (USA, 1959) Ph. : dir. de la photographie. : Erich Kollmar, mus : Charles Mingus, N/B, 87 min.
- TOO LATE BLUES, réal. : John Cassavetes (USA, 1961), scénario : Richard Carr et John Cassavetes. Ph. : Lionel Lindon, mus : David Raksin, N/B, 103 min.
- A CHILD IS WAITING, réal. scénario. : John Cassavetes (USA, 1963) Ph. : Joseph La SHELLE, mus : Enerst Gold, N/B, 102 min.
- MINNIE AND MOSKOWITZ, réal. scénario. : John Cassavetes (USA, 1971) Ph. : Alric Edens, Arthur J. Ornitz, Michael Margulies, mus : Bo Harwood, coul, 115 min.
- A WOMAN UNDER INFLUENCE, réal. scénario. : John Cassavetes (USA, 1974) Ph. : Mitch Breit, Al Ruban, mus : Bo Harwood, coul, 146 min.
- THE KILLING OF A CHINESE BOOKIE, réal. scénario. : John Cassavetes (USA, 1976) Ph. : Mitch Breit, Al Ruban, mus : Bo Harwood, coul, 108 min.

- OPENING NIGHT, réal. scénario. : John Cassavetes (USA, 1977) Ph. : Al Ruban, mus : Bo Harwood, coul, 144 min.
- GLORIA, réal. scénario. : John Cassavetes (USA, 1980) Ph. : Fred Schuler, mus : Bill Conti, coul, 110 min.
- BIG TROUBLE, réal. : J. Cassavetes (USA, 1986), scénario. : Warren Bogle, Ph. : Bill Butler, mus : Bill Conti, coul, 93 min.

Documentaire sur John Cassavetes :

- JOHN CASSAVETES, réal. : Hubert Knapp et André S. Labarthe (France, 1969), Img. : Daniel Cardot et Jean-Yves Coic, N/B, 49 min.

Autres :

- L'ABECEDAIRE DE GILLES DELEUZE, réal. : Michel Pamart (France, 1996), Img. : Alain Tholliet, coul, 453 min.
- NOTORIOUS, réal. : Alfred Hitchcock (USA, 1946), scénario : Ben Hecht, Ph. : Ted Tetzlaff, mus : Roy Webb, N/B, 101 min.

Annexe 1 : Dialogue entre Archie et Gus dans *Husbands*

Archie : Je suppose que ça se fait. Grosses voitures et chauffeurs... Grosse voitures noires. Ça paraît idiot pour un type comme lui. Enfin c'est comme ça on prend des gants avec la mort. Alors que c'est la chose la plus humiliante qui soit ! Je me sens très calme. Les gens meurent à force de s'énerver. C'est la vérité. Et je ne l'oublie jamais.

Gus : Méfie-toi de la vérité. N'y crois pas !

Archie : La vérité ne tue pas. Le mensonge, si. Pas les cigarettes, pas l'alcool. Le mensonge. Et les nerfs. Ils tuent plus souvent que le cancer et le cœur.

Gus : Donne-moi une cigarette.

Archie : Maintenant ?

Gus : Oui, maintenant. Un temps. Et une allumette.

Archie : Je ne sais pas si j'en ai. Un temps. Je ne crois pas. Un temps. Je n'en ai pas.

Harry ! Tu as une allumette ?

Annexe 2 : Dialogue entre Jeannie et Jim Mc Carthy dans *Faces*

Jeannie : Eh bien, M. McCarthy...

McCarthy : Jim

Jeannie : Jimmy McCarthy... C'est un joli nom, très joli.

Ma mère m'appelait « Jamie »

Jeannie : Vraiment ? Si tu m'appelais « Maman » ? Rires

McCarthy : Allons... je pourrais être ton père.

Jeannie : Justement, j'ai besoin d'un avis paternel. J'ai un gros problème.

McCarthy : Lequel, ma fille ?

Jeannie : J'ai un ami qui est irlandais. Il vient d'appeler. Il est dans la panade et veut que je l'aide. Qu'en penses-tu ?

McCarthy : Et toi ?

Jeannie : Je t'ai demandé ton avis, c'est toi le sage, allez du courage. Rires

McCarthy : Jackson ! Tu te souviens de notre virée à la Nouvelle-Orléans ?

Jackson : Plutôt oui.

McCarthy : On a passé une nuit blanche à s'égosiller comme des fous. On était...

Jeannie : Complètement bourré ?

McCarthy : On était avec deux poules, en fait, deux très chouettes filles. Elles me font penser à vous deux. Elles connaissaient plein de quatrains cochons.

Table des matières

Sommaire.....	p. 2
Introduction.....	p. 3
I. – Rupture des normes narratives.....	p. 13
1. <u>Une ossature vivante</u>	p. 13
a. Un scénario ouvert.....	p. 13
b. La technique soumise au vivant.....	p. 17
2. <u>Le refus du condensé</u>	p. 20
a. Déviations.....	p. 20
b. L’instant.....	p. 24
3. <u>Les sens sur le sens</u>	p. 27
a. Le gros plan visage.....	p. 27
b. Plongée et immersion.....	p. 35
II. – Excès et débordements.....	p. 41
1. <u>Un cadre débordé et débordant</u>	p. 41
a. Les bords du cadre.....	p. 41
b. Surcharge et foisonnement.....	p. 48
2. <u>Excès et débordements dans le montage</u>	p. 55
a. Extrémités des films : débuts et fins.....	p. 55
b. Vitesse, heurts et excroissances.....	p. 63
III. – Des corps qui font sans cesse preuve et épreuve de leur vitalité.....	p. 70
1. <u>Dépense</u>	p. 70
a. Voix et sons du corps.....	p. 70
b. Le geste, la danse et le sport.....	p. 74

2. <u>Un mouvement intérieur</u>	p. 79
a. Euphorie et dysphorie, dépense et épuisement.....	p. 79
b. La vie.....	p. 85
Conclusion.....	p. 90
Bibliographie.....	p. 96
Sitographie.....	p. 100
Filmographie.....	p. 101
Annexe.....	p. i